

V

سبتمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

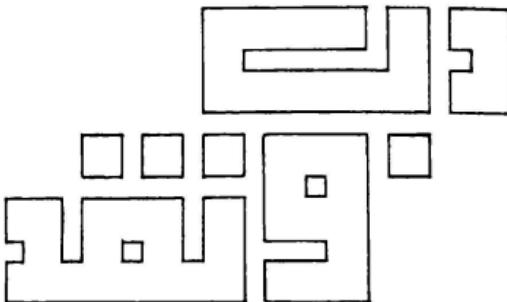
فوكافوكا

يصدرها حرب التجمع المطحني التقديمي الوحدوي



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوعيوي

العدد الرابع

السنة الاولى

سبتمبر ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر.

□ مستشارو التحرير

جمال الغيطانى

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفنى

أحمد عزالعرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة اللنة شاش

□ المراسلات : مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهالى ٤٣ ش عبدالغفار ثروت

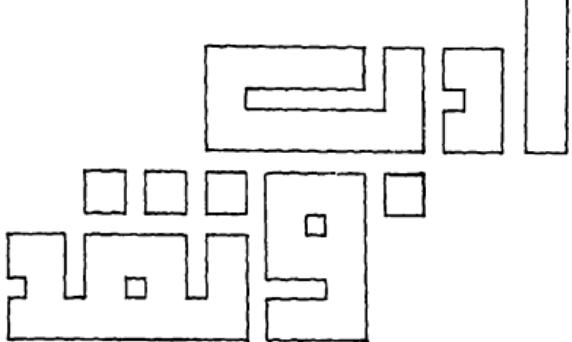
القاهرة . رقم البريدى ١١٥٥١

أسعار الاشتراكات لسنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوعدي

في هذا المدد :

صفحة

- * د. الطاهر احمد مكي ١
 - * فريدة النقاش ٧
 - * صلاح اللقانى ٢١
 - * محمد صدقى ٢٣
 - * د. عبد العظيم انيس ٤٠
 - * بقلم الرسام عبد السميم ٤٢
 - * سعدى يوسف ٤٦
 - * مصطفى حجاب ٤٩
 - * احمد فؤاد نجم ٥١
 - * د. فيصل دراج ٥٣
 - * احمد اسماعيل ٧٠
 - * نبيه الصعيدي ٧٢
 - * محمد الحلو ٧٣
 - * احمد محمد عطية ٧٦
 - * محمود عبد الوهاب ٨٧
- * في المدرسة تكون البداية
 - * حول التبعية الثقافية والاعلامية
 - * وامكانيات الخروج منها
 - * شعر : زفير المدينة
 - * قصة قصيرة : حرف القاف
 - * البعد الثاني
 - * قصة قصيرة : الحلقة
 - * شعر : لمسات يومية
 - * قصة قصيرة : الشاي حتى الثالة
 - * شعر : بيروت
 - * الفن والراسالية في الفكر الماركسي
 - * شعر : تساولات مهزومة
 - * قصة قصيرة : الذى يجمع العلب الفارغة
 - * شعر : النيران
 - * أزمة تولستوى
 - * ورؤية أخرى من تولستوى
 - * كيد دائم عنه لينين وكيف نده

صفحة

- * قصة قصيرة : أيام العائلة الكبيرة ٩١
احمد والى
- * شعر : المزلقان ١٠٠
عمر الصاوي
- * قصة قصيرة : حادث ١٠٢
عبد الله خليفة - البحرين
- * البناء الفنى في مجموعة تচمم الجميع يربحون الجائزة ١٠٩
حسين عيد
- * نصل من رواية سنوات الغضب ١١٦
ابراهيم الحسيني
- * دليل المصطلحات الأدبية ١٢٣
ترجمة واعداد : احمد الخميسي
- * حوارات :
- حوار مع الكاتب الجزائري كاتب ياسين اجراء : جاك الساندرا
- ترجمة : عايدة لطفي ١٢٧
- * آثارنا .. بين الترميم والتجميل الاعلامي ١٣٩
د. على نبيل وهبة
- * من عروض الموسم الصيفي لمسرح الدولة ١٤١
ناصر عبد المقصود
- * سكة سفر - ولاد الایه - جواب ١٤٤
محمد الشريبي
- * ٢ مخرجون جدد .. من المعرفة القديمة ١٤٧
«أدب الغد» تناقش عزلة المثقفين
وكلمات «.. من البحرين
- * «النجر الأدبي» .. مجلة من الأرض المحطة ١٤٩
المؤتمر العالمي السادس عشر
- * للاتحاد الدولي للغات والأداب الحديثة ١٥١
د. مني أبو سنة
- * البريد الأدبي

افتتاحية

في المدرسة تكون البداية

د. الطاهر، أحمد مكي

تتفذى الثناء وتنسخ بالقراءة ، والقراءة عادة ، والمدرسة افضل مكان لتأصيلها بعد البيت ، وبخاصة بعد ان صرفت ازمة الاسكان الناس من التفكير في بيت تحمل المكتبة منه ركنا ، او يتوفى فيه المدبوء لن يريد ان يظل بمنته قارئا ،

ولم تكن المدرسة المصرية فائلة عن دور المكتبة في غرس هذه العادة بين تلاميذها ، ودورها في تنمية مداركم ، فكانت موضع الاهتمام الكامل ، يتجلّى ذلك واضحا في تهيئه المكان المناسب لها ، وتتفذتها دوما بالكتب والمجلات ، وتشجيع التلاميذ في التردد عليهما ، وبلغت الغنائية بالكتبة ذروتها ، فاختص كل نصل دراسي بمكتبة خاصة به ، الى جانب المكتبة العامة ، يقوم على امانتها تلميذ ، وتعيش على ما يقدمه لها التلاميذ انفسهم ، تبرعا او اعارة ، وتقدم الكتب لتلاميذ الفصل ، يقرأونها خلال ساعات محددة ، او فترات الراحة ، او يحملونها الى بيوتهم .

ولكن ظاهرة تخريب المدارس المصرية التي عمت في خمسة عشرة عاما الاخيرة على اوسع نطاق ، انت على مكتبات المدارس تماماً ، محولتها الى نصول او مكاتب او مخازن ، ولم يعد في الفصول نفسها نraig يوضع فيه دولاب كتب ، وتوقف امداد المدارس بالكتب الجديدة والمجلات ، وشينا شيئا لم تعد المكتبة ولا الكتاب يمثلان شيئا في حياة تلاميذنا ، وانعكس هذا بدوره في سلوكياتهم في بيوتهم ، فلم يعد القادرؤن

يهمون بان تضم بيوبتهم مكتبة او ركتنا لها . رغم انها تحوى كل الوان التراث المادى ، مما ابدعنه المدنية الحديثة ، مصنوعا في مصر او مستوردا من الخارج ، وادى هذا الى قلة توزيع الكتاب الجاد ، وشكوى اصحاب المكتبات من كثافة وشدة الاقبال على الكتب المفسراء الساقطة ، تدور حول الجنس ، او تنشر بالاوهام والخرافات .

ومثل هذا كان مفهوما في سياسة ت العمل على تسلية الشعب والاهانه، «شفل» عن كل جاد من اموره وما يحاك حوله ؛ اما ونحن نحاول ترتيب البيت ، وتجاورز سنوات القحط ، وصنع حاضر افضل ، والاستجابة لبيئة بدأ طلائعها في الاحسان بما نحن فيه من تخلف ، والقضاء على المعوقات ، فالخطوة الاولى اذلك كله ، ان نعنى بالثقافة والفن ، وان نحوال دون ان يدع ابناءنا المدرسة ، او يتخرجوا في الجامعة ، ولم يقرأوا غير الكتاب المقرر ، وهو رديء ، والمذكرات الملاخصة ، وهي مشوهة ولا يمكن لأحد ان يحتاج بالميزانية ، فقد كانت تتفق «اللابين» تبلغ العشرة او تزيد ، على مهرجان يقام كل عام ، وغايتها ان يتوجه يوم ٦ اكتوبر من كل عام الى بيت السادات يحمل المشاعل ، ولزيوح له بالاعلام ، ويهتف بحياته ثلاث مرات ، ثم يعود من حيث اتى ، وبلغ علمي ان الرحالة الى بيت الرئيس توقفت ، وان الانفاق على المهرجان لايزال مستمرا .

تقول الحكمة التقنية ، لأن تضيئ ثمرة خير من ان تعلن الظلم الف مرة ، وبذل ان نتحاور حول واقعنا الثقافى وبرارته وتخلقه وان نقف عند هذا الحد ، فلنحاول ان نبدا ، وان نتقدم بالامر خطوة ، وان تكون هذه الخطوة في المدرسة الابتدائية ، وتلائمها ومدرسوها هم اعصاب القرى ، ينتشرون على امتداد القطر كله ، في شوارع المدن ، وفي صغيريات النجوع والكفور والقرى ، فنجعل فيها للمكتبة مكانا ، مكتبة تربوية تخدم التلميذ في تحصيله العلمي فتتدم له المواد المساعدة من الخرائط والاشرطة وكتب النصوص ، ونجعل فيها للكتب الثانوية مكانا آخر ، يتجاوز المقررات ، ولا يقتصر على المدرسة ، فتعين التلميذ بما يمكن ان يستعمل ويقرأ في بيته ، فتنسح ثقانته ، وتنبع مداركه ، وتوقد مboleه ورغابته .

وان تنسح بها خطوة ، فلا تكون بالضرورة وقلا على المدرس والتلميذ ، فنخرج بها الى سكان القرية انفسهم ، مما كان عدد القارئين على القراءة محدودا ، ولو يكون ذلك امرا صعبا ، وكان هذا حال المساجد قديما ، فكان في كل مسجد مدرسة ، وفيه مكتبة ، فتفتح لهم قاعة المطالعة بعض الوقت في غير اوقات العمل ، وتعيرهم ما يرغبون في محله ، ولو مقابل ضمان مالى بسيط يدفعه المستعير من غير التلاميذ ،

وقد نجعل لهما اشتراكا رهيبة غير مرهق ، يعين على تجديد ما فيها من حين آخر .

ان المكتبة العصرية في المدرسة ، مع تجديد المناهج . وتطور وسائل الاعلام ، من الزم اساسياتها ، ويجب الا تقتصر على الكتب الذي يقرأ بالعين ، فهناك الكتاب الذي يسمع بالاذن ، ودوره في الارتقاء بدراسة النصوص ، والتعمود على الالقاء ، والنطق الصحيح ، وفي تعليم اللغات الأجنبية هام ومتين ، وهناك الكتاب الذي يقرأ باللمس ويسمع بالاذن في الوقت نفسه ، مثلاً في الافلام التربوية والجيدة ، والمسرحيات الممتازة الهاينة ، وكلها تمثل جانباً مهماً من نشاط المكتبة ودورها التربوي .

لا اظن وزارة التربية تجهل هذا الامر ، ولدينا في جامعة القاهرة قسم للوثائق والمكتبات من خيرة اقسامنا الجامعية ، وبعد انتهاء للمكتبات على أعلى مستوى ، لكن روح القتوط ، ولا اقول شيئاً آخر ، التي سيطرت على من يديرون الأمور في وزارة التربية ، وايثار المسألة على المطالبة بالأفضل ، ونسيان القضية مع الزمن ، جعل منها شيئاً مهماً لا يبر بذكرة احد .

ان المكتبة المدرسية . حين نحسن استقلالها . يمكن ان تؤدي دوراً يبلغ الاهمية في التثقيف ، ونأكيد رسالة المدرسة . بما تقيمه من نوادر لانشاد الشعر ، او حلقات القراءة الكتب ، او مجموعات لنقدتها ، او مسابقات تربط بالقراءة ، ونشاطات تدور حول مایدرس التلاميذ ، باعداد ما يتصل بمواد الدراسة ، وتعریف باخر ما مصدر من كتب ، ومع ان التلميذ ، والقارئ فيها بعامة ، يبدأ حياته مستعمراً ، ومع الزمن تصبح الهواية عادة ، والليل نهاناً . فيميل على ان يملك الكتاب ، ويكون في بيته مكتبة ، مهما كان دخله محدوداً ، وما يقرره لها ضيلاً .

لكن المكتبة لن تؤدي دورها في التثقيف والتوعية الا اذا احسنا اختيار الكتاب ، وهو امر ليس سهلاً ، فالسوف نافق بالوان من الكتب مؤذية ومضلة ، تنمى في الفرد اسوا غرائزه ، وتميت فيه انبىء ما يطلب ، ويحتاج اختيارها الى هيئة مستنيرة ، نظيفة اليد والعقل ، بعيدة عن البربروقراطية والتخلف .

فلنبدأ يا وزارة التربية ، ولو بمكتبة واحدة ، في درسة واحدة ، في مكان ما من القطر ، وستكون المحاولة ، والنجاح فيها ، باعثنا على السير في نفس الطريق .

حول التبعية الثقافية والإعلامية وامكانيات الخروج منها

فريدة النقاش

انه لشيء واقعى حقا ان تعالج الدول النامية مسألة الثقافة من حيث هي ابداع للأدب والفن والفكر وبين الإعلام في ارتباطهما ببعضهما البعض وذلك لأسباب كثيرة أهمها انتشار الامية في هذه البلدان انتشارا واسعا مما يحول وسائل الإعلام الى وسائط ثقافية ذات اثر بالغ .

ولكن الارتباط الواقعى بين الثقافة والاعلام لا يؤدى ثمارا ناضجة دون ان تعالج القضية برمتها من قبل المسؤولين والمتخصصين والعمالين في هذين الميدانين باعتبارها جزءا لا يتجزأ من مسألة التنمية : منطقاتها ، ضمنونها ، انحيازها الاجتماعي ، الطبقية او مجموعةطبقات الاجتماعية التي تقدوها .. وهي جميعا العناصر التي ترتب اولويات التنمية .

التنمية والآخرون :

لا تقوم تنمية في بلد مختلف الان بالاعتماد الكلى على الذات نتيجة لعوامل كثيرة ، وانما تنشأ مجموعة من العلاقات الاقتصادية التي تتعكس في سياسات هذه الدول مع الدول الكبرى القادرة على تمويل التنمية بسبب غناها وتقديمها الصناعي : وعادة ما يكون اختبار الحليب الخارجي انعكاسا لطبيعة الطبقة الاجتماعية السائدة عامة ، ، ماختيار العسكري الاشتراكي يعكس توجهها لتحالف طبقي شعبي ، واختيار العسكري الرأسمالي يعكس توجهها آخر لتحالف طبقي رأسمالي في الأساس .

وفي مصر نشأت في العقبة الأخيرة علاقات اقتصادية متشابكة مع البلدان الرأسمالية المتقدمة صناعياً سواء تلك التي شكلت قيادة الاستثمار القديم مثل إنجلترا وفرنسا أو قيادة الاستثمار الجديد مثل أمريكا واليابان ، ولأسباب كثيرة قامت علاقات خاصة للفساد بين مصر وأمريكا ..

حين تصدر الرأسمالية رؤوس الأموال باشكال مختلفة إلى البلدان النامية فأنها تصادر منها أنماط ثقافتها وأعلامها : لغتها التي تدرس غالباً في المدارس ، كتبها وصحفها ، انلامها السينماتيكية والتليفزيونية وموادها الإعلامية المختلفة والتي تحمل جيداً أنماطاً سلوك وقيم وعادات البلد الأصلي إلى البلد الذي يستقبل وهي عادة ما تحمل معها وسائل وأساليب رواجها الشبيهة بوسائل وأساليب رواج البضائع التي تصدرها إلى هذه البلدان .

يقول تقرير لليونسكو أن حجم تدفق المواد الإعلامية بين البلدان الغربية الرأسمالية المتقدمة وبين العالم النامي هو بنسبة ١٠٠ إلى ١ ، أي أن ما يوارى مائة ساعة إرسال من الغرب الرأسمالي تقابلها ساعة إرسال واحدة من العالم النامي إليه .

نستطيع أن نتبين مدى الأثر الذي تحدثه المادة الإعلامية والثقافية بمجرد المشاهدة العينية لانتشار أجهزة التليفزيون . ناهيك عن الراديو المنتشرة بين كل الطبقات في القرى وفي أفتر الأحياء الشعبية في المدن حيث يأتي انتشاره في قائمة أولويات الأسر الفقيرة .

من جهة أخرى اخذت هذه الأجهزة تحظى في ادارتها باستقلال متزايد عن التوجيه المركزي ، ونرى مثلاً لذلك في محطات الإعلان التي ترتبط ارتباطاً كلياً بالشركات المنتجة للبضائع المعلن عنها ، وفي سنة ١٩٧٨ كان يجري العمل لإنشاء محطة تليفزيون خاصة في مصر ، وهي دلالة في حد ذاتها على مدى قدرة رأس المال على التحكم .

ثمة حقيقة أخرى هي أن الطبقات الميسورة باتت باستطاعتها أن تحدد ضمنون المادة الثقافية التي تشاهدها بانتقامتها المترافق مع ذلك في التليفزيون الذي اتسعت رقعة انتشاره مؤخراً ، وهكذا تصبح المادة الإعلامية والثقافية المستوردة للإر屎ال العالم موجهة أكثر فأكثر إلى الطبقات الشعبية حيث لا يدخل لها في اختيارها ، وسوف نلحظ بعض الآثار الاجتماعية المترتبة على هذا الانتشار وذاك التحكم فيما بعد .

ان التقدم التكنولوجي الوسائل الذى يشهده الغرب الرأسمالى وأمريكا
بصفة خاصة - يمكن نفسه سلبا على هذه العلاقة الثقافية - الاعلامية
غير المتكافئة كلما ازدادت الفجوة الحضارية اتساعا اذ تعجز الشعوب
الصغرى المحدودة الموارد . المتقدمة باعياد الارث الاستعماري عن مجاراة
هذا التقدم الهائل او اقتداء ثوراته .

اما الفجوة نفسها فترداد اتساعا بين الاغنياء المالكين والنقراة
المعدمين في البلد الواحد .

ومع ذلك يظل جهاز التليفزيون اخطر اداة للاعلام والثقافة مما
والذى يطرح في الاسواق كل يوم فى اشكال جديدة .. كبيرة وصغيرة وملونة
كل احد منتجات التكنولوجيا التي لم تعد الشعوب الصغرى تستطيع الاستغناء
عنها ، ولا تستطيع حكوماتها - لاسباب كثيرة - ان تضعها في قائمة
ال حاجيات القابلة لامال شumar التكشف الذى يطرح من حين لآخر بسبب
الازمات الاقتصادية العميقة .

هذا فضلا عن ان السياسات الاعلامية والثقافية تعتمد بدورها اعتمادا
كبيرا على التليفزيون كاداة خطيرة الاثير ، وعلى سبيل المثال حين اصدرت
الحكومة المصرية قبل ثلاثة اعوام قرارا يقضى بأن تفتح محلات والورش
ابوابها في العاشرة صباحا على ان تغلق في السابعة مساء بحجة توسيع الطاقة
كانت ساعات الارسال التليفزيوني تتزايد ، وكان العمل - ومازال - يجري
على قدم وساق لتشغيل قناة ثلاثة .

وربما لو توفرت لنا احصائيات دقيقة عن استهلاك الطاقة التي هي
احدى مشكلات الدول النامية ، لعرفناكم هو خطير تأثير التليفزيون والراديو
في الريف والاحياء الفقيرة ، وبالتالي مدى تأثير المادة الثقافية والاعلامية
بعامة ، والمستوردة منها وخاصة على الجماهير العربية حيث تلعب هذه
المادة دورا معينا في تشكيل وجدانها ، واكتساب حياتها العقلية والروحية
سمات جديدة ... لا تجعل القول متهديد الذات الثقافية القومية قوله مبالغ
فيه .

وتكتسب هذه المقوله للأستاذ « سعد لبيب » الكاتب والخبر الاذاعى
أهمية خاصة لأن ما تصفه هو نتيجة مباشرة لهيمنة اوسع مدى تتجلى
في العلاقات الاقتصادية السياسية المتشابكة :

« فقد ادى التقدم المستمر في مجال وسائل الاتصال الحديثة الى تهديد
خطير للذاتية الثقافية العربية وغيرها من الثقافات غير المرتبطة بالدول

الصناعية الكبرى ... رغم الامكانيات الكبيرة التي يوفرها هذا التقدم لنشر
الثقافة واجاد الحوار بين ثقافات العالم

التكافل الوهمي :

سوف يتبين لنا كيف ان التهديد الخطير للذاتية الثقافية المصرية -
العربية لا يتم بمعزل عن الركائز الاساسية للعلاقات الاقتصادية غير المتكافلة
بين بلدان العالم الاستعماري المتقدم والبلدان النامية التي تدور في فلكه .
لان نفس القانون يحكم العلاقة الثقافية الاعلامية بين هذه البلدان وبعضها
بعض .

محبج ان كل الدول التي تحررت من الاستعمار القديم قد عقدت من
بين ما عقدت من اتفاقيات ثنائية وجماعية اتفاقيات وبروتوكولات ثقافية
واعلامية مع الدول الاستعمارية .

لكن هل يا ترى تخضع المادة الاعلامية الثقافية المصدرة الى البلدان
الصغرى النامية للانتقاء من قبل القائمين على امر الاعلام والثقافة فيها ؟
وهل يقوم تبادل منكفيء حقا بحيث تعرض الشاشات الاوروبية والامريكية
بخاصة مادة ثقافية واعلامية تساوى حجم تلك المادة التي تتدفق بصورة
متزايدة ومتباينة الى البلدان النامية ، ام ان راس المال ياترى ينحكم بطريقه ..
بنفس الطريقة الاقتصادية التي يجعل استقلال هذه الدول شكلاً

ان احصائية اليونسكو وحدها حاسمة ودالة للثانية في هذا الصدد .
الاتباعية الثقافية والاعلامية هي الوجه الآخر ... الوجه الأكثر سفورا
للاتباعية الاقتصادية ، فإذا كانت التبعية الاقتصادية تعنى بن ما تعنى تحول
البلد التابع الى سوق المنتجات المركز الاستعماري ، فان المنتجات الثقافية
والاعلامية تدخل بعورها ضمن البضائع ونئها مثل البضائع الاستهلاكية
ليس بن المفروض ابدا ان يملئها احتياج خاص لدى البلد التابع .

ثقافة المروب لماذا ؟

يرى الاستاذ سعد لبيب ان « تركز الصناعات الثقافية
والاتصالية الكبرى في مجموعة محددة من الدول الصناعية قد
ادى الى احتكار هذه الدول لصناعة كثير من الانتاج التسليفي والاعلامي ،
وتنولى توزيعه الى بقية بلاد العالم الامر الذي من شأنه ان يحدث تغيرا
عميقا في ظروف الحياة الثقافية والتغيير الثقافي في هذه البلاد » خصوصا وقد
اتجه هذا الانتاج الكبير الى سوق الاستهلاك الذى يشجع على السلبية
والأعزل ويعطى الاولوية لثقافة المروب التى كثيرا ما تقوم على الخمول
ورفض الواقع كما اتجه الى نوجيه الانواع وانماط السلوك الامر الذى يمثل
تهديد لخصوصية الثقافات المختلفة » .

هذا الاستنتاج الصحيح في جملته هو بمحصلة نبض النمو الاقتصادي الذي صاحب الانفتاح ، وكما يقول تقرير الخبراء الاقتصاديون لحزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي .

ادى نبض النمو الاقتصادي الذي ساد في ظل سياسة الانفتاح مع ما اصطبغه من نمط في توزيع الدخل وزيادة في الاستهلاك اى الاعتماد المتزايد على الاستيراد ، وتمضي في النهاية عن ازيد من اعتماد الاقتصاد المصري على العالم الخارجي والى جانب الخلل الداخلي الذي يتمثل في عجز العرض عن الطلب وانطلاق التفصم بز خلل جوهري في العلاقات مع العالم الخارجي كنتيجة لأن مصر لم تبحث تستهلك وتستثمر وتستورد باكثر مما تنتج وتتذرع وتتصدر ، وانعكس ذلك الخلل في عجز ميزان المدفوعات والتلوّس السريع في المديونية الخارجية ... » ص ٢٠ وما بعدها يلحق التقرير هذه المقدمة بجداله تفصيلية عن حجم المديونية والخلل في ميزان المدفوعات ... الخ .

ولكن محمد حسين هيكل في كتابه الاخير « خريف الغضب » يورد ارقاماً حاسمة « ففي خلال السنوات العشر الاخيرة زاد الدين المصري المدنى فقارب ١٩ مليار و ٥٠٠ مليون دولار . كما ان الدين العسكري وصل الى ستة آلاف مليون دولار ، اي ان ديون مصر الخارجية مدنية وعسكرية زادت عشر مرات في فترة حكم الرئيس السادات ... » ص ١٩٩

ويقدم عادل حسين في كتابه الهام « الاقتصاد المصري من الاستقلال الى التبعية » صورة تفصيلية دقيقة لاحكام مؤتة تتبعية لامريكا على مقدرات مصر بدءاً من السيطرة على اقتصادها وانتهاء ببرشوة متنقيها .

وكيف يكون بوسمعنا الا نرى التهديد الخطير لثقافتنا وـ وادنا الاعلامية وـ ذاتنا القومية ... ؟

تنطوى عملية التبادل المتفاق الشكلي التي تنص عليها الاتفاقيات والبروتوكولات على نوع من القسر والفرض الضمني للنمط الثقافي الاعلامي الذي يتشكل في المركز الاستعماري على الدول المتخلفة او التابعة .

بل ان النموذج الثقافي « المروبي » الذي تشير اليه الورقة فضلاً عن انه نتاج مجتمع تؤدي العلاقات فيه الى انتاج هذا النمط الذي يخدم الطبقة الحاكمة في عملية الترويض الواسعة للمحکومين ، فان جانبها منه يعد خصيصة للبلدان التابعة كاداة للابقاء عليها سوقاً مفتوحة لانتاج المركز ، والابقاء على

شعبها جماعة من المستهلكين للبغسات الأجنبية التي تدخل بالتدريب وعادتهم وانباط استهلاكم لطبع احتياجا .

عكذا يؤثر سنما الجنس والعنف . بينما الحلم الوهمي . ومسلسلات التفوق الآليض . والعامن الذي حل فيه كل مشكلات الانسان تلقائيا ودون جهد . سبينا الخيال العلمي المزور في الفالب والذي بدلا من ان يسرخ لخدمة الانسان في مشكلاته الاكبر الحاج على الكرة الارضية يذهب به في مغامرات بحثية خارج العالم دون اسانيد حقيقة من مكتسبات العلم الحديث ومنتجاته الفعلية وقدراته غير المحدودة على توفير رخاء حقيقي لكل البشر وبما تكرسه الرأسمالية العسكرية لنطوير الاسلحة الفتاكه ...

كذلك مسلسلات المرأة الخارقة ، ورجل الستة مليون دولار ، وبطولات رجال المخبرات الامريكية ويوبيانهم ومهامهم المستحيلة التي ينجزونها على غير وجه وهم عادة اخلاقيون بشكل مطلق ، اخلاقيون بصورة مضحكه لأنها تتفاق مع ابسط المعلومات والحقائق التي عرضها العمال اجمع عن نصائح المخبرات وتورطها في انتقلابات ضد النظم الشرعية وعملياتها القذرة واسعادها لرؤساء الدول المرتبطين بامريكا ورشوتهن ... الخ .

ان هذا العالم المتكايل المنسوج بمهارة ونفة لا يتم مصادفة او دون تخطيط من قبل القائمين على امر الكاريئرات والترسانات الفخصمة التي تنهب البلدان التبلمه ، وما هذه المسلسلات والافلام وما يصاحب انتشارها من تفشي ظاهره انتشار المخدرات بين الشباب سوى الشكل المحكم والترجمة الثقافية الترفيهية للایديولوجية الاستعمارية الجديدة (غالشركتات الكبيرة التوبمية او المتعددة الجنسية تخسي اكثر ما تخسي في العالم الثالث او التابع من البقعة الثورية للشعوب التي يجري كيدها واستغلال مواردتها وافتقارها وابتداها انسنة لقيود التبعية الثقافية ، اسرة لوجه المثل الاعلى الاستعماري الذي تروج له على اوسع نطاق وعبر أكثر اشكال الانتاج الثقافي قدرة على التأثير والابمار .. هو مهمة لا تقل خطرا عن الاستغلال المادي للموارد .

ان العلاقة الاقتصادية بين هذه الشركات العملاقة وصناعات السينما والتليفزيون الكبيرة ليست سرا ، وان اي محل يعقل يعقل العنصر الایديولوجي في هذا الانتاج الثقافي ومن ثم يهم الرابطة المعمية بين الهدفين الاقتصادي والدعائي لن يكون بوسمه سوى التوصل الى نتائج جزئية ، خاطئة في التحليل النهائي .

المثل الاعلى الرأسمالي :

ان تقديم المثل الاعلى الرأسمالي للبلدان المختلفة عبر اشكال متباينة في هذا الانتاج هو هدف امنيل للمخططين والمنظرين في الشركات المنتجة ..

خاصة وان دعاه النظام الرأسمالي المحسون يدركون على افضل نحو - طبيعة المسؤوليات التي تواجه تنمية رأسمالية في البلدان المختلفة . وقد اثبتت التجربة العملية حتى الان نشل الرأسمالية المحلية في هذه البدان في ان تستقل عن الرأسماي العالى او في ان تحدث تنمية شاملة حديثة ومنظمة لمجتمعاتها على اسس رأسمالية ، وكان حصاد هذه التجارب هو المزيد من الخراب الاقتصادي . وتدحرج مستوى معيشة الجاهري العربية ، ولعن نماذج تركيا والبرازيل وايران ومحر مؤخرا تكون دالة في هذا الصدد .

يصطدم المثل الأعلى الراسـ الى كما تقدمه الثقافة والاعلام بحقائق الحياة السافرة في هذه البلدان الصغيرة التابعة ، وينشا ذلك التناقض الروحي الذى يصعب بل يستحيل حلـه بين الحياة الفعلية للناس والمثل الجميل الذى يقدم باعتباره املا دون ان يكون هناك ادنى امل في تحقيقه ... هكذا ينشأ التناقض على ثقافة الهروب والعزلة ، ثقافة الفربية الشديدة والسلبية المناهضة لروح الجماعة والعمل الجماعي ، ثقافة الملكية الفردية في مواجهة الملكية العامة التي تفضى بالمرء لأن يكون وحشا وحيدا باختصار عن التملك في غابة من الوحوش . الصغيرة والكبيرة ... ثقافة الانفصال عن الواقع لا الاعداد الروحي الشامل لتغييره في حدود عطياته هو ومعطيات الحياة ثم الكشف عن القدرات الكامنة للناس المنوط بهم عملية التغيير .

ان هذا المثل الذى تجمله مفردات الثقافة والاعلام الرأسمالية لا يجل وجه الرأسمالية فحسب ، ويقتها بشكل يبدو محابدا ومفصولا عن الارث الاستعماري ، وانما يهدف ايضا الى سد الطريق امام شعوب العالم الثالث لمواجهة التبعية حتى تبقى اسيرة للضرورات الاقتصادية ومن ثم السياسة التي يملئها الواقع التابع ، وهى ضرورات لا تتبع من حيث الفضالية الساحقة لهذه الشعوب وانما دن حاجة الرأسمالية العالمية الى السوق والمستهلكين والمواد الخام .

المصدر الواحد :

تأهي المادة الثانية والاعلامية الخارجية كلها من الغرب الرأسمالي وأمريكا بصفة خاصة كما أسلفنا مع استثناءات نادرة حتى ان افلام الأطفال التي تلقى في التليفزيون عنانية هائلة وتطویر مستمرا في بلدان العسكر الاشتراكي ما زالت في التليفزيون المصرى حكرا على البلدان الرأسمالية .

. فإذا كانت المشاهدة العينية اليومية تدلنا على هذه الحقائق فعبر متابعة برامج أسبوع بكماله في الثنائيين توصلنا الى الحقائق التالية :

ان التليفزيون يعرض ٦٤ حلقة وفيلم اجنبي في الاسبوع موزعه على كل ساعات النهار والمساء والسهرة ، فتبين ان نسبة المادة الاجنبية الى عدد ساعات الارسال (١) دون حساب لنشرات الاخبار التي تحتوى على مقتطفات اجنبية كاملة مقولبة بالاقمار الصناعية ، تشكل مقدار تسع ساعات من مجمل ارسال ٢١ ساعة يوميا اي حوالي ٤٣٪ من كل المادة المذاعة . نادا قصرا المقارنة على المادة الدرامية وحدتها لارتفاعت نسبة الدراما الاجنبية الى ٧٪ من مجموع المادة الدرامية .

لا يخضع اخبار المادة الثقافية والاعلانية المذاعة لانتقاء شكلي ، بل تحكمه سياسات شاملة اكبر من مجرد التحديد الشفاف لفيلم هنا او مسلسل هناك ، بدليل ان الانلام والمسلسلات التليفزيونية الصهيونية التي كانت منوعة بحكم المقاطعة العربية قبل عام ٧٧ توالي عرضها وبكثره مدهشة على شاشات التليفزيون المصرى بعد ذلك ، وان تحليل المضمون للنماذج الأساسية لهذه الحلقات والافلام يكشف لنا عن النمط العنصرى الاسمى المعادى للعرب والفلسطينيين الذى يقابلها خط القنوق الابيض على المهدود الحر فى افلام رعاة البقر ، انه هو الذى يحكم البنية الايديولوجية لكل هذه المسلسلات .

النموذج الاصلى :

يتجاوز الاثر الذى تحدثه المادة الدرامية الامريكية غير المنتقاء حدود ذاته ، لانه يصبح مع الوقت والالاحاج واعتياض الجمهور والمهارة الفنية نبودجا اصليا سرعان ما يستلمها الانتاج المحلي وينسج على مನواله والحق ان المؤلف او المخرج التليفزيونى المصرى لا يكون قد وقع كلية فى نوع من الاغتراب الثقافى حين يستثمرون هذا النموذج ، ذلك ان الحياة تقدمه له عبر العلاقة الافتراضية الاصلية التى اشرنا اليها سابقا .

ان نماذج الاستهلاك تفرض شروطها وتتشابه حيث الطبقية الوسطى المصرية او الطبقات المالكة الكبيرة بدرجة اقل هي في الغالب الاعم موضوع الدراما التليفزيونية المحلية تتجلى اشكال حياتها وانماط سلوكها وعادتها وتقيمها ومشكلاتها وطموحاتها ورؤيتها للحياة فيها .

وفي ذال التبعية الاقتصادية السياسية وفي ظل تراجع حركة التحرر الوطنى تهافت هذه الطبقات بالمثل الاعلى الراسمالى ، ويشكل الحياة الغربية، بخصائصها وانكارها الرئيسية وانماط السلوك والاستهلاك ، وساعد على ترسين هذا المثل الاعلى الراسمالى أن البلدان الراسمالية لم تعد عدوا

بعد كما هو الحال «ع العدو القومي المتمثل في اسرائيل فبات سهلا على هذه الطبقات ان تسقط من حسابها روحيا ووجدانيا نكريا وسلوكيما اطلق عليه فيما بعد اسم «الاوهام القديمة» حول العداء للاستعمار والصهيونية ، وطرحت خلف خلورها الموقف القدى من الرأسمالية العالمية ذلك الموقف الذى كانت قد تخلت به في زمان بد حركة التحرر الوطنى ووجهاتها الساخنة بم الاستعمار العالمي قديمة وجديدة .

ان المثل الاعلى الراسمنى يتبدى فى هذا الحلم بالملكية الخاصة وبالنشاط انفردى المفرط الذى يحكم معظم - ان يكن كل - الدراما التليفزيونية الواسعة الانتشار فى مصر . . . وهى الفكرة الاساسية التى تساند ايديولوجيا ما هو مطروح فى الساحة حول امكانية دور الشريك للرأسمالية المطلية مع الرأسمالية العالمية .

فإذا أضفنا أن رقابة محكمة تفرض شروطها على المؤلف التليفزيوني والإذاعي والسينمائي في بلادنا لوجدنا أن الطريق مفروش بسهولة للهروب إلى النموذج الجاهز الذي يجري تدوينه تماماً كما يجري تدوين رئيس المآل .

ومن المفارقات التي تستحق دراسة مستقلة أن هذا النموذج الثقافي الذي ي مصدر لنا ولبلدان العالم الثالث التابعة يحمل في طياته هذه النظرية المتعالية على ثقافتها ومشكلاتها على الجنس واللون الذي نسبه والذى هو في صلب التراث الثقافي الاستعماري متrown دائماً بالادنى والاقل ، بالبدائي وغير المتحضر ، وهى نظرية تحكم الثقافة السائدة في المجتمع الرأسمالي القائم على نفوذ القوة والثروة في الأساس .

ما زالت صورتنا نحن المصريون مع هذا التحالف الواسع من الشعب النامية والصغرى والشعوب التي ما زالت مستعمرة وكلها تعانى نفس مشكلات التخلف - ما زالت هذه الصورة في المادة الاعلامية والثقافية الرأسمالية موضوع فرجة ، اذا ان هذا العالم كله لا يعدو ان يكون مادة خام تماما مثل موارده . وان كتاب المادة الخام يترجم نفسه في معادلة ثقافية مدھشة .. فنحن موضوع الاعلام ، نحن الصورة العجيبة في ذهن مؤلفى وصناع الانلام والمواد الاعلامية التي تصدر علينا دون ان تستطع توريد ما يقابلها ، نحن ايضا موضوع للتجارة الاعلامية والثقافية من قبل هذه الشركات الكبيرة ... غابات افريقيا وحيواناتها لفرحة ، قرى تفرق في الهند لفرحة ... مجاعة في باكستان ... حرب في الشرق الاوسط .. مخيمات صبرا وشاتيلا موضوع مذبحة ... الخ .

وفي مسيرة مغایرة قليلاً أكثر أحكاماً ودهاء تقوم إسرائيل بانتهاك التراث الشعبي الفلسطيني في الرقص والمبومات والمشغولات والغناء وتقديمه باعتباره تراثاً إسرائيلياً ، لتقدم تجسيداً حياً لنحب ثقافة العالم الثالث .

حياد الإعلام :

ما من مادة تنطوي على مجرفة تناطح العقل والوجدان الانسانى والا وتحمل رسالتها اي ايديولوجيتها الضمنية معلنة او خفية .. وهى الايديولوجية التي تعبّر في خاتمة المطاب عن صالح فإذا اتفقا على ذلك يصبح الحديث عن حياد الاعلام ، وعن حقيقة مادية موضوعية كاملة بذاتها دون ان يكون لتحليلها ادنى علاقة بها لغو او مغالاة في التبسيط على احسن الفروض .

صحّيغ ان الحقيقة المادية تظل هي الحقيقة المادية ، ان إسرائيل القت القنابل المتفوقة على المدنيين في لبنان وقتلت عشرة الاف انسان او يزيد . صحيح ان كل وكالات الانباء وشبكات التليفزيون التي استطاعت ان توجّد قد صورت هذا الواقع ... ان البيوت المهدمة هي البيوت المهدمة ، وضحايا صبرا وشاتيلا هم ضحايا صبرا وشاتيلا في كل الصور ... ولكن هناك وكالة تشير في تعليقها على الحدث الى مصدر القنابل المتفوقة واخرى تقول ان المهدف كان لاخلاء لبنان من الاجانب .. هناك محرر المادّة وزاوية التصوير وكلمات التعليق واصبع الاتهام ، وحقائق يجري اختفاوها واخرى يتسم ابرازها .. هناك الانسان الذي يقف خلف الكاميرا ويلتقط المادّة ... هناك المول ورأس المال الذي يتاجر بالمادة الاعلامية .. وله مصالحة . ان الموقف الذي يدعى الحياد بين القائل والضحية هو غالباً متواطئاً . وطالما كانت معالجة حرب لبنان على وجه الخصوص تقدم علينا بهذه الصورة ، وتنقل علينا مادتها عبر الوكلالات العالمية على هذا النحو : ادعاء الحياد ، كانت الرسالة الصحفية في هذا الحياد والتي يراد نقلها للشعب المصرى هي ان العرب خارج حدوده .. أنها لا تعنـيه في شيء ، ان القاتل والقتيل سبان وعليه ان يتامل الأمر بهدوء موضوعي وبتعقل جدير بالحكماء . وبينما يمرجع التلة في شوارع البلد المصري المستباح علينا ان نقبل ايضاً عيوننا موسعاً ممتداً للفرجة .

من ناحية اخرى ان نفس هذه المادة المسورة كاعلام يمكن استخدامها فيما بعد في ميل سينمائى .. ففيلم تسجيلي او روائى فتحت حول الى مادة ثقافية تلعب زاوية النظر والرؤية والموقف الايديولوجي للمؤلف السينمائى دوراً اسلسياً في اعادة ترسيخها وتقديمها واثباعها بهذه العناصر كلها مجتمعة

.... فارق شاسع سوف ينشأ حتماً بين فيلم يصنعه من هذه المادة سينمائي كتابي مقاتل وآخر يصنعه سينمائي فلسطيني مقاتل .

الإعلان كمادة اعلامية وثقافية :

يقول الكاتب الامريكي المعاصر اريك فروم في كتابه « الخوف من الحرية » ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ص ١٠٧ « ان الدعاية لا تخاطب العقل بل العاطفة ، وهي مثل اي نوع آخر من الابحاث التقويمية تحاول ان تثبت موضوعها بشكل عاطفي ، ثم تجعل الناس يخضعون عقليا ، هذا النمط من الدعاية يضغط على المستهلك بكل الوسائل ، عن طريق تكرار الصيغة نفسها عدة مرات، عن طريق تأثير صورة ذات نفوذ مثل صورة سيدة مجتمع او ملاكم شهير يدخن نوعا معينا من السجائر، وعن طريق جذب المستهلك بكل الوسائل وفي الوقت نفسه اضعاف قدراته الانتقادية بالجانبية الجنسية لفتاة رشيقه ، وعن طريق تخويفه بهديه بالرائحة الكريهة . او عن طريق ابتعاث احلام البقظة عن تغير فجائي في المجرى الكلى لحياة الانسان عن طريق شراء قبض معين او صابون معين ، كل هذه الوسائل لا عقلانية أساسا ، ليس لها شأن بصفات الاتجار ، وهي تستفز وتقتل قدرات المستهلك النقدي مثل التنشيط الانثوي او السريع ، وحتى تعطيه اشباعا معينا عن طريق صفاتها التي تشبه احلام البقظة على نحو ما تفعل الافلام ، لكنها في الوقت نفسه تزيد من شعوره بالضالة والعجز .. » .

ان الشعور بالضالة والعجز الذي يتحدث عنه المفكر البورجوازي ويوضعه على مستوى سيكولوجي يرتبط عميقا في البلدان المختلفة بتدور مستوى معيشة الغالبية الساحقة من الجماهير . ان زيادة مساحة الإعلان في وسائل الاتصال الجماهيري مع التزايد المستمر لنسبة البضائع الأجنبية والبنوك الأجنبية مع الارتفاع المتزايد في الاسعار يسهم في خلق حالة من السعار للكسب السريع لاشباع الحاجات المختلفة ، وهي حالة تخلتها في الأساس الرأسمالية (الطفيلي) بنهاج كسبها وحياتها وأنماط سلوكها .

ويشكل الإعلان بمنزلة أساسا من بنود تحويل التوسيع في الخدمات الإعلامية في التليفزيون والإذاعة ، وهو ما يخضع عددا متزايدا من البرامج خاصة الجماهيرية منها لرقابة الشركات الكبيرة المعلننة ولم تعد بدعة تلك البرامج التي تمولها شركات بعضها .. مثل احتفالات شم النسيم وبرنامجه عشرة على عشرة على سبيل المثال ، ولم تعد بدعة أيضا استخدام كبار الفنانين في المواد الإعلامية .

تزايد نسبة الاعلان بطبيعة الحال كلما زاد عدد ساعات الارسال ، تحظى الاعلانات بـ ٢٤ ساعة ارسال سنويا من واقع « ٨٤٣٠ » ساعة مبطتا لاحصاء الجهاز الركزى للتعبئة والاحصاء (عام ١٩٨٠) ويترافق اثر الاعلان كلما تقدمت الاساليب الحديثة في انتاجه وارتقت فنيته، وهو ارتقاء وثيق الصلة بزيادة تدفق البضائع الأجنبية والاستهلاكية منها خاصة الى بلادنا .. حيث يسعى التجار لترويجها وجعلها عادة ثابتة لدى المستهلك .

غالبا ما تكون المادة الاعلانية في هذه الحالة مرتبطة بالبلد الاصلى المنتج للبضائع وتترجم المادة الاعلانية – كلاما الى العربية – بينما يبقى الاعلان الأصلى ... الصورة والحركة والموسيقى ... الخ .

يصبح الاعلان على هذا النحو جزءا مكملا لعملية اقتصادية معقدة لا تستطيع دولة نامية ذات اقتصاد مفتوح ان تسيطر على قانونها ، اذا انها لا تثبت ان تسقط في اسر النمط الاستهلاكي الذى تخطط الشركات القومية والمتحدة الجنسية لاشاعتة في العالم اجمع خدمة لاقتصادها وان كانت تتعرض الان لمازق مشابه لما وقعت فيه البلدان النامية وان كان في تبديات مفاجئة وهو تزايد البطالة والتضخم بصورة مضطربة . وما يترتب عليها من آثار روحية واخلاقية مدمرة .

الاعلان مادة ثقافية ايضا لانه يسهم في خلق نمط حياة ، في تأصيل عادات وبناد اخرى ، في خلق « ثقل نموذجي للسكن والملابس والماكل والخلق » للادخار والشراب والترفيه ، للحلم وطريقة تحقيق الحلم ، وكلما زادت تبعية اقتصاد بلد نام لل الاقتصاد الرأسمالي كلما ازداد هذا النمط الجديد الذي يقدم عبر الاعلان انتشارا ، ولعب دورا متزايدا في ترجمة الجانب الروحي والوجوداني للتبعية لأن المثل الأعلى الاستهلاكي المرتبط بالبضاعة سرعان ما يلبس زيا قوميا ومحليا . يصبح العالم الحقيقي المرجو هو امريكا ، ويصبح الامريكي هو الانسان تماما كما ان « العيلة » هي الدولار .

الخطم الاجنبي :

ليس من قبل المصادفة ان تنشأ في بلد مثل مصر كان في السنوات السابقة على سياسة الانتاج الاقتصادي قد قطع شوطا ضخما في الاستقلال الاقتصادي وفي تنمية الصناعة الوطنية على طريق انجاز مهام التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي – ليس من قبل المصادفة ان تنشأ هذه الحالة الجاهيرية من التهافت على البضائع الأجنبية التي أصبحت المقارنة لصالحها على طول الخط ضد البضائع الوطنية حتى في ميدان كانت مصر قد قطعت فيه

شوطا متقدما هو صناعة المنسوجات ، ولعل حجم الاعلان عن السوق الحرة في بور سعيد وشكل التهافت اليومي عليها يغنينا عن البحث عن برهان أكثر قوة .

ثمة حالة عامة سانهم الاعلان بدور أساسي ومركز فيها من الاحساس العميق بتفوق الاجنبي ودونيه المحلي ... انها عملية غرس بطء للتبغية في اللاوعي القسمى .. ذلك بعد الذى لم يستطع محل بورجوازى مثل اريك فروم - على صدق رؤيته - أن يراه .

من جهة أخرى فإن الاعلان وهو يحمل البضائع الأجنبية خاصة الترفية والمفرطة في البذخ فهو يدعو لاستهلاكها في مجتمع فقير تعجز الفالابية العظمى فيه عن الوفاء بحاجاتها الأساسية وهو يطلق حالة من الفوضى الرزقية ، والاحباط العميق وفقدان الحس بالانتفاء وفي ظل غياب ممارسة ثابتة يحبها القانون الععام للديمقراطية .. تغيب آية رؤية حقيقة للمستقبل وهو ما يفضي بدوره الى تناقض الانوار الاجتماعية للبضائع التي تصبح غريبة ومهاددة .

البرول العربي والثقافة :

ليس بوسعنا الحديث عن بعد قومي لثقافتنا واعلامنا ، وعن علاقات عربية متبادلة متكافئة في هذين الميدانين نكرس ثمارها لإنجاز الأهداف القومية العليا في التحرر من الاستعمار والصهيونية وتحقيق الاستقلال الاقتصادي والسياسي الكامل ، واشراك الجماهير العربية الشراكا معملا في السلطة والثروة من أجل تقدمها - ليس بوسمعنا ذلك دون أن ننطرف لآخر البرول العربي على الثقافة والاعلام في مصر ، ودور الوسيط السياسي السمعة الذي لعبه منذ تدفقت فوائضه قبل عشر سنوات لتدوير النموذج الثقافي الرأسمالي ونقله إلى منطقتنا .

تحولت دول البرول العربي الى منطقة ترکز الاستهلاك البضائع الترقى البالغ المتزايد من الغرب الرأسمالي . ومن أمريكا على وجه الخصوص . فلو تأملنا عملية المقايضة العصرية التي تتم على اوسع نطاق لكن مشروعنا للغاية أن نجري هذه المقارنة المحرزة مع اسلوب الاستعمار القديم الذي أعطى للأفريقيين الخرز الملون مقابل ثرواتهم الطائلة .. حيث تشهد المنطقة نهايـا منظما للمادة الخام الجديدة ، وبدلـا من ان تستخدـم هذه المادة كأداة لاحـداث التنمية الشاملة للأمة العربية كلـها التي يقولـ الشـيوخ إنـها دينـيا وقومـيا امـتهم . بينما حولـوا بلدـانـهم الصـغـيرة القـليلـة العـدد الى سـوق لاـكثر اـشكـال الاستـهـلاـك السـفـيـه وـحتـىـه ، بينما اـزـدادـت

الهوة اتساعاً بين البلدان البترولية وغير البترولية وازدادت الجماهير العربية بعامة فقراً وبؤساً .

رقابة البترول :

تحدث مفارقة واسعة بين نمط استهلاك هذه البلدان ومقومات ثقافتها الدينية التقليدية التي يجري تكريس عناصرها الرجعية في الشعبية . ومع ذلك وباسم هذه الثقافة الدينية التقليدية ذاتها فرضت بلدان البترول وخاصة السعودية رقابة واسعة جديدة على الانتاج الثقافي والاعلامي المصري الذي كان وما زال يجد سوقاً طبيعياً في هذه البلدان بسبب الروابط القومية من جهة والتقدم الذي أحرزته مصر وكانت سبأة إليه بحكم تقدمها العام (بدا التليفزيون ارساله عام ٦١) من جهة أخرى .

باستخدام الدين ليخفى الطابع الرجعي الحقيقي لشروط الرقابة الجديدة ... ولفرض هذه الشروط بطلوس البترول ... وإذا كانت نستخدم نموذج التليفزيون فقط للتدليل على هذا الدور فيسبب تأثيره الواسع وليس لأن هذا الدور نفسه لم تجر ممارسته في كل ميادين الانتاج الثقافي .

تقول جريدة الاهالي (في عددها الصادر يوم ٣٠ - ٨ - ١٩٧٨) ، ان هيئة التليفزيون في احدى الدول البترولية الكبرى قد حجزت لنفسها المكان الأول اذ تشتري الحلقة الواحدة (نصف ساعة باعلى سعر في العالم العربي وهو ثلاثة آلاف دولار للحلقة ، يليه تليفزيون الكويت ثم بقية الدول العربية كل حسب درجة الفقر والثراء .. ثم تحدد الموقف اكثر حتى أصبح رضاء التليفزيون السعودي عن العمل الفني - اي عمل - تنتجه شركات التليفزيون هو البند الاول لتقديم هذا العمل او طرحه جانبياً .

وبناءً على هذه الهيئة بغرض الشروط التالية : -

- ١ - منوع التعرض للسياسة مطلقاً . او الاشارة لأى شيء يمت لها من قريب او بعيد .
- ٢ - منوع اثار المشكلات الاجتماعية الجادة ، والصراعات الاجتماعية التي تنتشر في طول وعرض الوطن العربي .

- ٣ - منوع الحديث عن العمال واثارة مشكلاتهم منعاً بانا .
- ٤ - منوع التعرض لمشكلات انحراف الشباب او عقوبه بادمان المخدرات والخمور وغيرها من الانحرافات الموجودة في اي مجتمع .
- ٥ - منوع التعرض للعلاقات العاطفية حتى بين الازواج والمثلكات الجنسية وكل ما يمت لها بصلة .
- ٦ - منوع التعرض للعلاقات الزوجية فإذا حتم المشهد أن يدور حوار بين زوجين على فراشهما ، فليكن بشرط أن يديرا ظهريهما لبعضهما البعض ..

٧ - منوع اثارة الجدل حول الفلسفة والدين والوجود . . . الخ
وستطرد الجريدة قائمة « حاول التليفزيون المصرى المقاومة عندما هبطت مبيعاته الى الدول العربية بعد دخول الانتاج الملون اليهـا في بداية السبعينيات ، وهجرة كناعاته الى الخارج فارسل بعثة لتقصى الحقائق زارت دول الخليج للبحث . حول أسباب هذه الحرب التي انتزعت مركز الانتاج والتوزيع منه .

ووضع المسؤول تقريره الذى يومى فيه بعدم التعامل مع احدى الشركات الشهيرة فى الخليج العربى التى يرتبط صاحبها بعلاقة سياسية مشبوهة وصدر قرار بنعى شراء او عرض اي عمل ينبع من الخارج ، واقامة نظام للانتاج المشترك بين التليفزيون ومن يرغب من الشركات الخاصة التى تود العمل فى استديوهاته على ان يتولى القطاع الاقتصادى لاتحاد الاذاعة والتليفزيون التوزيع فى العالم العربى ويحصل على نسبة ربح كانت ٤٠٪ ثم أصبحت ٢٠٪

فإذا كانت هذه الحقائق تبين لنا لماذا خرجت الدراما المصرية بعد ذلك في الغالب العام مشوهة لا فحسب لكى ترضي أنواع رجال الامر بالمعروف والنهى عن المذكر وتلتقي سوتا رائحة في هذه البلدان وانما ايضا لتبتعد بمسلايين المترجعين عن كل ما هو حقيقى في الوطن العربى ولتصنع وهما تافها يساعد اولى الامر على اخفاء مصالحهم الاقتصادية المرتبطة بالغرب الاستعماري .

انتقلت صناعة التلفزيون أيضا الى خارج مصر ، وكان البترول العربي يلعب دوره في ذلك ، فقد أقامت بلادان النفط العربي ستديوهات ضخمة في أثينا ولندن ودبى ولكنها لم تقدم ابدا لانشاء ستديو واحد

كبير في مصر ، فإذا كان تبرير ذلك واضحًا لرأس المال في زمن الناصرية حيث كان يخشى التأييم ، فإن زمن الافتتاح الذي يقدم ضمادات هائلة لم يشجعهم على ذلك وهو ما يعني أن أصحاب رؤس الأموال البترولية كانوا يتذنبون بوعي دوراً مصرياً رائداً جديداً في هذا الميدان حيث الكفاءة الفنية والكتاب والفنانون والتراث الثقافي الضخم ، وهي جميعاً عوامل كان بإمكانها متكافئة وفي وطنها أن تتغلب على الكثير من الصعاب .

والحاصل أن أصبح الكتاب والفنانون والفنيون المصريون مثلهم مثل عمال التراخيص يتذمرون في الطائرات الذاهبة إلى الخليج ... لكن يكتبوا ويصوروا مسلسلات تافهة في «الغالب الأعم ... وتنشأ مفارقة مرة طالما عبر عنها الكثيرون منهم ... في أحاديثهم الخاصة أو العامة إذا شاعت الظروف ... أنهم يعملون كثيراً جداً دون أن يرضي ذلك طموحهم الحقيقي والمشروع للتحقق الفني والأنساني ... لأن ما يقدمونه باختصار ... لا يقول شيئاً ... وليس من قبيل المصادفة أن يتدحرج مستوى النقد الأدبي والفنى ... لأنه لا يجد هذا الإبداع الجدير بالتوهج والاكتشاف والتنظير ... وليس من قبيل المصادفة أنه يمضي زمن طويل جداً قبل أن تقدم الحياة الفنية والثقافية مثلاً لاماً بحق أو كتاباً جديراً بالتقدير .

فلوس البترول ساهست بضراوة لم يسبق لها مثيل في خنق حرية الفكر والتعبير في مصر والوطن العربي كلّه ... وهو ما ساعد بقوة على تسييد التفويج الثقافي الرأسمالي المنهمر .

غرب آسيا وأفريقيا :

إذا كان بعد القومى لعلاقاتنا الثقافية والإعلامية قد اتخذ طابعاً تابعاً على نحو فريد عبر أموال البترول ، وحيث تعيس دول البترول شروطها الاجتماعية - اقتصادية مشابهة لواقع مصر إذ تنطلق علاقات تبعية للغرب الرأسمالى فإننا بازاء بعد الأقلئى نجد أن المسالة مطروحة بشكل يختلف في التفصيات وإن لم يكن جوهر المشكلات والقضايا مختلفاً .

تقع مصر في منطقة غرب آسيا (وهو الذى اصطلح استعمارياً على تسميتها بالشرق الأوسط) وشمال أفريقيا ، وتلعب دوراً رائداً بحكم التاريخ والجغرافيا والحضارة والثقل السياسي في تشكيل الملامح الرئيسية لهذه المنطقة التي تنتوى معظم بلدانها « باستثناء إسرائيل » للعالم الثالث وتدخل أن شكلياً أو واقعياً في كتلة عدم الانحياز .

تصنع مجله هذه الشروط دورا خاصا وهاما ومتينا لثقافة مصر واعلامها . وسوف نذكر على سبيل المثال دور الازهر في افريقيا حين وقفت رسالته ورجاله في سنوات الذروة للتحرر الوطني ضد التغلغل الثقافي الاستعماري ، وساندت المثقفين «الوطنيين المعادين للاستعمار ضد عملية الاستيعاب في اطار اللغة والثقافة الفرنسية فيما اطلق عليه اسم «فرنسا النخبة »، وماند هذا الجهد عددا هائلا من الاذاعات الموجهة باللغات الافريقية المحلية لدعم المقاتلين ضد الاستعمار ، ولم يكن المثل الاعلى الرأسمالي المطروح في الساحة الان لا مثل مصر ولا مثل هذا العدد الهائل من البلدان الصغيرة والكبيرة المقاتلة ضد الاستعمار ومن اجل امتلاك مصيرها .

ولم يكن هذا الدور الرائد لمصر شبيها بحال بالدور الاستعماري وهذه نقطة منهجية هامة للغاية لأن ما جرى في السنوات الماضية في محاولة اعادة كتابة تاريخ ثورة يوليو اشتمل على اعادة تقييم دور قوات مصر في كل من الكونغو واليمن ، وأسلحة مصر للجزائر وانجولا وموزambique حين كانت قياداتها السياسية الحالية تنظم وتتدريب قوات المقاومة ضد الاستعمار في مصر . وتنطوي اعادة التقييم هذه على فكرة رئيسية مؤداها ان قوات مصر وأسلحتها كانت تخرج من حدود الوطن لتقوم بعمل استعماري وأن هذه المهمات الكثالخية الجليلة في قيادة حركة التحرر الوطني كانت سببا في «الخراب الاقتصادي» الذي حل بها ، وهي مقولات تتكرر بخصوص حروب مصر ضد اسرائيل ومحتوها الوطني التحرري المعادى للاستعمار والصهيونية .

كانت مصر منذ بدء تاريخها الحديث جزءا من قومية صاعدة تقدمية المحتوى بالضرورة لأنها خاضت نضالها ضد الوانع عديدة من الاستعمار العثماني للأوربي ، ولم تستثمر شعوبا أخرى أو تغضبهن ، ولذا كان دورها الرائد عربيا وافريقيا وأسيويا دور الحليف المقاتل القائد ضد نفس العدو وكان مجله هذه المعركة على الساحتين القومية والإقليمية قد فتح الباب واسعا أمام امكانية الاستقلال الاقتصادي الكامل ومن ثم الاستقلال السياسي الكامل للادارة الوطنية الذي يكتنح حالا علاقات متكافئة مع البلدان الاستعمارية .. خلق كل هذا على مدى عشرين عاما ما يمكننا بتقنه ان نسميه تراث التحرر الوطني الثقافي والاعلامي .

وقف هذا التراث بندية حقيقة لا وهيمة أمام ثقافة المستعمرون وتراثه وتخلقت عبره الاذاعات الوطنية ووكالات الابباء والصحف والمجلات ودور النشر ومحطات التليفزيون . ونمط اجيال من كتاب الرواية والشعر

والمسرح وكان المثل الأعلى الذي طرحته سنوات التحرر الوطني الاشتراكي بالضرورة - على نحو ما ... ولنذكر في هذا الصدد تلك المناقشات الطويلة التي شهدتها الساحة المصرية والحياة السياسية والفكرية فيها حول الاشتراكية العربية أم طريق عربى الى الاشتراكية وقد تعددت المساهمات الافريقية والاسيوية من اجل خلق اشتراكية خاصة بكل بلد .

ادت انكasaة حركة التحرر في بعض البلدان الى تمزقات عديدة وانقضت المرحلة الى طرق متباعدة قادت بعض الدول مثل مصر للارتباط بالغرب الرأسمالي وقادت دول اخرى مثل انجولا وموزambique واليمن الجنوبي الى انتهاج طريق الاشتراكية العلمية في تحالف وثيق مع بلدان العسكر الاشتراكي الذى كان في سنوات التحرر قد دعم نضال هذه البلدان على المستويات العسكرية والاقتصادية والدولية .

اصبح الدور الاقليمي لثانية مصر وأعلامها مرتبطا الى حد بعيد بكونها باتت دولة تابعة وفقدت دورها الرائد خاصة في ميدان الاعلام لأن المصدر الاصلى الذى تستقى منه او تخطى على مواله وهو الغرب الرأسمالى يستطيع ان يمد المحيط الاقليمي بخدمات نوعية افضل .

كان الارتباط التقديم بمعاييره المختلفة يستند على دور مصر الرائد . ولم يكن الامر مرتبطا بكونها بلدا صغيرا او كبيرا ، متقدما او متخلفا .. فقد كانت العراق في زمن نوري السعيد بلدا كبيرا في آسيا .. لكنه لعب دورا معدانيا لحركة التحرر ، وكانت اثيوبيا بلدا كبيرا في افريقيا لكنه ارتبط كذلك بالاستعمار . لذا يجدر هنا أن نتوقف أمام تعبير العالم الثالث الذى يطلق بعما .

يقول الدكتور طيب تيزينى في كتابه « حول مشكلات الثورة والثانية في العالم الثالث » (ان تعبير العالم الثالث غير دقيق علميا ولا يغطي المسألة التي يعبر عنها . وفي حالات عديدة يستبدل هذا التعبير بتعابير آخرين هنا « البلدان النامية » و « البلدان المتخلفة » و الحقيقة أن هذين التعبيرين أيضا يساهمان في القاء ظلال من الفوضى والابهام حول المشكلة بمعنى آخر يمكن القول ان تلك التعبيرات تلح في الخط الأول على جانب التخلف من واقع البلدان المعنية هنا ، ان هذا يتم من خلال مقابلة البلدان المتخلفة بالبلدان المتقدمة ، وعلى هذا النحو يظهر التعبيران التخلف والتقدم كتعابير اساسيين لتحديد معايير الواقع في كلتا الفئتين من البلدان المشار إليها .

ونحن حين ننطلق من هذين التعبيرين نكون قد أكثيناها أهمية مضخمة على نحو خاطئ سوف نرى في مواضع مختلفة من هذا الكتاب أن تعبير «التقدم والخلف» لا يمكن أن يكونا المنطلق الجوهرى لفهم مختلف المجتمعات «القديمة أو المعاصرة»، بل إنهم نفسهما يخضعان لنعابير ومفاهيم أخرى اجتماعية مثل «التطور الطبقي» «علاقات الانتاج» و «قوى الانتاج» و «التشكلية الاقتصادية - الاجتماعية».

فدراستنا للمجتمع الأمريكي المعاصر مثلا دراسة تعتمد منهجه علمية تاريخية دقيقة لا توصلنا إلى النتيجة بأن هذا المجتمع يتحدد بالدرجة الأولى من حيث هو مجتمع متقدم صناعيا وتكنولوجيا وعلميا، وإنما إلى اليقين العلمي بأنه مجتمع رأسمالي استعماري ... ص ٣٤.

واعتماد هذا المنهج يوضح لنا لماذا كانت مصر «المتقدمة» «بالمعنى الوطني والاجتماعي» قد لعبت دورا رائدا في المحيطين الإقليمي والقومي ولماذا حين تخلفت مصر ... حين انتكست ثورتها الوطنية الديمقراطية المعادية للاستعمار والصهيونية والتي خطت في طريق التحول الاجتماعي المعادي للاستقلال الرأسمالي ... تخلف دورها وأصبح ذليلا (تراجع عن قيادتها في عدم الانحياز والتحالفات الإقليمية المعادية للاستعمار) ... الخ.

ثقافة جديدة وعالم جديد :

فهل ندعو اذن للقطيعة مع العالم الرأسمالي اذا كانت هذه هي صورة التبعية ، واذا كان هذا النطاق الذي تدعوه الورقة الأساسية التي قدمها الاستاذ سعد لبيب – نمطا عالميا – قد أخذ يسود وبهدد الذات القومية والثقافة القومية ؟

هناك تحفظ أساسى لابد أن نسوقه هنا : أن العمال ليس أمريكا وأوروبا واخرا اليابان ان العالم شاسع فيه بلدان العالم النامي وثقافتها وأعلامها ومن بينها بلدان الوطن العربي ، وفيه بلدان العسكر الاشتراكى بثقافتها وأعلامها والتي لا تدخل باى حال تحت هيمنة النموذج الراسمالى اى «العالى» هذا وهناك الثقافة المتأهبة للرأسمالية فى قلب العالم وعلىنا ان نسعى اليها ان كنا نريد حقا ان ندخل في عملية جدلية ثقافية واسعة من الأخذ والعطاء من الامتصاص والرفض من الانتقاء واللطف .

وليس بوسعنا ان نسوق هذه الحجة القائلة بتركز الصناعات الانصالية الكبرى في مجموعة محدودة من الدول .. فهناك سينما في

العالم الثالث ، وكانت صناعة السينما في مصر قد تقدمت بصورة ملائمة بل وجيدة ووجد انتاجها سوقاً واسعاً في بلدان العالم الثالث والعالم الاشتراكي ، وكانت هذه الصناعة ايضاً ملكية عامة حاول انتاجها الى هذا الحد او ذلك ان يعبر بطريقته عن مشكلات المجتمع ولهمذين السببين ضربت صناعة السينما كقطاع عام في مصر في اوائل السبعينيات ، وبعد سنوات قليلة اي في عام ١٩٧٨ سمعت شركة « يونيفيرسال » الأمريكية نشرائها عن طريق احد مشايخ البترول السعوديين لأنها استشعرت هذا التهديد الضمني لأسواقها في افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية من جهة ، ولأن سينما مملوكة ملكية عامة من جهة أخرى تشكل خطراً مستقبلاً على الوهم الأمريكي الكبير الذي تبيّنه السينما المصدرة إلى بلدان العالم الثالث .

اي رأي عام ؟

ان الرد الجاهز انه يصعب على الجمهور الاعتياد على سينما العالم الثالث والاشتراكي ولكن اعتياد الجمهور بمسألة يمكن التحكم فيها لأنها تخص تشكيل الرأي العام وتنمية حسه الوطني والقومي المعادى للاستعمار وحسه الاجتماعي المعادى للاستقلال وتنمية تذوقه من هذا الاتجاه . في اتجاه المصالح الشعبية الواسعة الفعلية .

ولكن هذا الاتجاه لا يخدم بطبيعة الحال أهداف الرأسمالية الطفيلية السائدة في مجتمعنا .

لذا سوف يلقى هذا السؤال : ما الحل اذن ؟ اجابة شاملة واحدة هي الديمقратية بأعمق واثرر معنى والتي تطرح نفسها لا فحسب كشعار وإنما كمهمة نضالية على الطلاقع المتفقة ان تنهض بها بصدق وأمانة ، فذلك هو المخرج الوحيد الذي تتجلى لنا «لامحه صحيحاً وحقيقياً هو الطريق الوحيد للقرار السياسي الذي ينبغي ان يتخذ لكن ينقلنا من حالة التابع الى حالة الند بحيث تكون قادرین في المحصلة الأخيرة على ان نضع انفسنا من جديد في قلب قيادة العالم الثالث وفي تحالف متين مع العالم الاشتراكي منشئين علاقات ثقافية اعلامية تنبأ معها قادرین حقاً على الاختيار من الثقافة الرأسمالية في تقدّمها العلمي الذي لا يمكن انكاره فاتحين الباب أمام ارقى ازدهار للعناصر الديموقراطية والشعبية في ثقافتنا القومية بحيث نضع الوعي الاجتاعي على الطريق الصحيح لا الزائف لتحقيق اهدافنا في التحرر والتقدم الاجتماعي .

لابد لإنجاز كل هذا من مشاركة شعبية منظمة من السلطة السياسية ، مشاركة لا يمكن ان تقوم بشكل حقيقي دون تقسيم عادل للثروة

القومية التي تنبهها الان قلة قليلة لتعيش الأغلبية على الكفاف . . . ذلك هو المخرج الديمقراطي بحق .

لابد أيضاً من تنمية الروح النقدي لدى الجمهور ، وهو الروح الذي لا ينموا مع هذا الإغراق غير المحكم من البرامج والمسلسلات والأفلام الأمريكية التي تفرض علينا هذا النمو الذي تسميه الورقة « عالمياً » وتخوف من تهديده للذات الثقافية القومية .

ان الروح النقدي ضروري حتى يكون ما تقوله الورقة ص ٥ حول « أعمال الحق الطبيعي للإنسان في ان يتجمع مع الآخرين وان يعبر عن نفسه» وان يعرف بصرف النظر عن المصدر الذي تأتى منه ، هذه المعرفة » ان الروح النقدي ضروري لكي يكون هناك فارق بين المعرفة المقوسة والمزورة وتلك المعرفة الحقيقية التي تؤدى ثمارها اكلاً سخيناً للغالبية العظمى من الناس .. من الشعوب بالمعنى العام والشامل لهذه الكلمة ، ان انهاض صناعة السينما والتلفزيون والنشر في مصر ضرورة ايضاً لا غنى عنها حتى لا نسقط فيما يسمى بعد ذلك ضرورة الاعتماد على الآخرين بسبب نقص ما نتجه ، وهذه النهاية لن تعنى بحال اغلاق الباب أمام ثقافة الشعوب الأخرى على العكس ان التبادل ... الأخذ والعطاء سوف يكون في هذه الحالة تفاعلاً خصباً لاتبعية مقتنة باسم التبادل .

الجروح المفتوحة :

يقول الناقد المسرحي الأمريكي ايريك بنتلي « رغم أن الفنانين والمثقفين ليسوا بالضرورة أذكي من غيرهم من البشر فإنهم بوجه عام أكثر قابلية للإذاء ، ومن ثم أكثر وضوحاً أو ربما لا يكونون سوى جروح مفتوحة ، ورغم عدم نموذجيتهم فإنهم يقومون بدور الأمثلة »

وان المتبع لعمليات الإذاء المتنوعة التي لحقت بالمثقفين المصريين أفراداً ومنظماً بدءاً من مصادرة حرية الرأي والتعبير ، والمنع من الكتابة والعمل وانتهاء بالحبس أو حل المنظمات المستقلة التي يعملون من خلالها وبوسعنا أن نسوق مثاث - بل لا يبالغ اذ قلنا آلآف الأمثلة سوف يبدو حديث « ايريك بنتلي » كأنه خاص بمثقفى مصر .

ان ازالة الغبن الواقع على المثقفين المصريين هو بطبعية الحال عملية نفسالية ايضاً .. لن تنصب محاسب على خلق مناخ ديمقراطي حقيقي مواث ، وإنما ايضاً على إنشاء منظمات وطنية تتشمل قطاعات عريضة من الكتاب والباحثين والأساتذة من قبضة المؤسسات الأجنبية.

نكايا تبين هناك استحالة عملية ان تصدر الدول الرأسمالية نموذجها الثقافي وانكارها دون ان تخلق قاعدة محلية واسعة من المثقفين المرتبطين فكريًا وروحيًا ، واقترياً ومادياً بهذا النموذج من الحياة ، وأن ملاحظة طريقة المراكز الأمريكية والأوروبية في الانفاق على البحوث لتؤكد لنا أن الهدف الأساسي هو «تجنيد» المثقفين لا الاستفادة من خبراتهم ...
وان كانت مسؤولية هذا «الاستسلام» من قبل المثقفين المصريين تقع على عاتقهم كأفراد فاننا لا نستطيع ان نتفاهم عن الظروف الموضوعية ..
المادية والفكرية غير الديمقراطية التي تساعد على دفعهم الى ذلك .

ولاقاء ما اسماه د. فؤاد مرسي في دراسة غير منشورة «ازمة المجتمع في ازمة المثقفين» ص ١١

«محاولة اعادة تشكيل المثقفين المصريين ومن ورائهم المجتمع كله بروح القيم المادية والانتاجية التقنية» ، مع التأكيد لكافحة القيم التي سادت حياتنا الثانية وبخاصة طوال ثورة يوليو ، وتنمية ونشر عدم المبالاة بالسياسة ، وتنمية ونشر غرائز فردية مدمرة للمجتمع ، بل وتزييف الواقع والتستر عليه بل وتجيده حتى ليتمكن القبول بأننا أصبحنا أمام مشكلة او معضلة خطيرة في تحديد هوية مصر من جديد ...» ..

ان هذا التحديد الجديد يتم للأسف الشديد في اطار التبعية وعلى ايدي وعقول مثقفين مصريين ولكننا حين نكشف اسباب التبعية ومظاهرها وما يترافقها ننسى الى القطبنة مع الغرب والزهد فيما يقدمه وانما نريد حرية حقيقة وتحديداً حقيقياً لوطتنا ، ولو عاش طه حسين حتى أيامنا لربما أعاد النظر في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» الذي كتبه في اواخر الثلاثينيات مطالباً ان نحن حدو الغرب يقول في ص ٤١ :

« علينا أن نسير سير الأوربيين ونسلك طريقهم لنكون لهم انداداً ولنكن لهم شركاء في الحضارة خيراً وشرها ، حلوها ومرها ، ما يحب منها وما يكره ، وما يحمد منها وما يعلب ...» ..

كان طه حسين بالقطع سوف يستكمل كتابه ليرفض اسس التبعية الاقتصادية - السياسية التي اثمرت ما نحن فيه .. ذلك أن دعوته كانت دعوة حارة للنديبة مع الغرب التي لابد ان تكون ندية حقيقة تقوم على اسس اقتصادية - سياسية - اجتماعية - ثقافية شاملة ..

زفير المدينة



صلاح اللقاني

هادئا .. اتمطى على مقعد الليل كنت ،
سوى ثرثرات الرناق ، وبنفسة ضوء
تزيح العمى ببرهة ، ثم يهوى سريعا
وراء الزجاج ، وبيانى خلال الهواء
المبلل بالهمميات زفير المدينة ، والعربيات
الثقيلة تزحف وسط مدير المرك ،
يتحد الليل بالخوف بالاغنيات البعيدة ،
ينفرج الباب عن نسوة عاريات الصدور ،
يساعدهن غلام صغير على وضع
آلاتهن ، ويدخل بضع رجال ،
وينشرون خلال الموائد ..
قال المغني .. « ينام النساء الجبيل
على مقلتيها .. »

ولكننى لا أشاهد غير المساحيق
تنكسو انطفاء الوجوه بحرتها المستعارة
مما وراء البخار ، ولا يسمع الليل
شكوى الصدور التى ابتدلتها
عيون الرجال ، ولا يدفع الليل
اجر الحنالطير او ثين الكهرباء ،

نهزى اذن خصرك الرخمن ، يساقط
الماء في الحوض ، وابنك يكمل
دروس اللفatas الخصوصى
لكنه الليل يلسعنا بالنساء الجميلات
بالورق المنظاير فى هبة الريع
بالفكر حين يصر ترايا ورملا .
(على شاشة التليفزيون يبسو
مدرب كلب المغنية المستضافة .)

— اي النساء تحب ؟ نقلت :
الفتاة التى عبرت بجوارى مسأء الثلاثاء
ثم اختفت فى « الزحام » ، على شعرها
لمان النيون ، وتلبس جونلة لونها
اخضر ، وقميصا رقيقا يوسع دائرة
النسار مترين حتى اصلى صلاة المجوس
— تجبك ؟

قلت تبعثرت فوق السرؤال شهورا
طوالا ، ولكننى لست ادرى سوى أنها
عطرت اسمها مرة ، ورمته على
جدول الروح فانتقضت كالغازل الشريد .
— تراها ؟

نقلت اذا اوحشتنى ، خرجت الى طرقات
المدينة على ارها ، وابحث
في اوجه الفتاتيات الجميلات عن طائر البحر ،
حتى اذا احترقت خطواتي
انكفات الى البيت مكتبلة وتعيسها
فتقجونى بالظهور كلمع الشهاب
وتتركى جسدا مثلا بالنبوات
بالعنبر المتساقط من كرمة ،
فالفراغ الذى يحتويها .

(تقوم المغنية المستضافة ، تفتح
دولابها ، كى يشاهد عشقاتها
من حفاة المقاهى نسائينها ،
ويغطون بالنظرات القسمان الجميمى
واللختات الرشيقه .)

— لا بدوا الصدو نحو الجنون الجميل
فعالنا مايزال طريا ، نشكله كالمجين

رغيما ..

— وبأكله المتخمون !؟

اذا التكسرت مقلة الليل

يصحو بصدرى غراب العذاب ،

ويشتعل مصباح جرحي

واشعر بالبرد حين يرف النسميم ،

فأغلق شباك حزنى ، ولكن الليل

يلسعنى بشموس الجراح الصغيرة ،

يكتبنى قصة عن صبى بكى

حين ادماه سهم العيون الجميلة ،

ينبئنى وردة فوق نافذة المستحيل ،

يوقع باسمى على جبهة الفرح المستحيل .

(لقد عبثوا في حياتى ، ولم يكتبوا

عن غنائى وصوتى ، وقالوا بانى .

اصدق بعض الرجال .)

— اخى صار متهما بالنظافة ، في آخر الليل

جروه فوق البلاط ، والقووا به في

هدوء عنيف الى جوف سيارة لا ترى

في الظلام ، وبعد قليل تصاعد صوت

الحرك ثم تلاشى خلال ضجيج السكون .

— وهل عاد ؟

— ما عاد غير قرار الادانة

— هل زرته ؟

— زرته في بجنون الجرائد معتقلًا في السطور

الجبانة ، ينمو على جرحة خنجر كل يوم

— فمن يرفع القيد عن عمره ؟!

— لا يفك اسار الحبيب سوى الحب .

كان ينتش في قلاع صمتى عن البحر

والجزر الناثيات ويسألنى كل يوم

سؤالا حزينا ، وكنت انفر بمنفى

بعيدا عن النار في صوته ، كان منتفخا كالشارع

بحزن غريب ، وكانت رقبتنا كهنجان شاي

وحين ادانوه بالحب هذا الفتى ،

صرت منتفخا كالشارع بحزن غريب

— تعلمـت منهـهـ الكـثير ؟

— لقد كـنتـ مثلـ تـرـابـ الـحـدـيدـ نـمـغـنـطـي
صـرـتـ كـهـلـاـ لـهـ عـمـرـ نـوـحـ ،
وـكـنـتـ بـرـيـشـاـ كـعـشـ الـبـيـامـ فـعـرـتـ لـىـ الـأـرـضـ عـورـتـهـاـ ،
صـارـ قـلـبـيـ مـظـاهـرـةـ يـهـقـ العـاشـقـونـ بـهـاـ :

يا زـمـانـ المـوـتـ شـرـدـنـاـ فـنـدـ جـاءـ الصـفـارـ
يا زـمـانـ المـوـتـ قـدـ قـوـاـ إـلـىـ السـجـنـ الـكـبـارـ

ثمـ اـسـنـدـ ظـهـرـىـ إـلـىـ حـائـطـ الثـوـرـةـ
الـمـسـكـنـةـ كـالـنـاسـ فـيـ الصـخـرـ ،ـ كـالـسـاءـ فـيـ الـعـشـبـ ،ـ
كـالـجـنـسـ فـيـ الـحـبـ ،ـ هـلـ ذـقـتـ طـعـمـ اـرـتـهـاـكـ
فـيـ حـضـنـ اـنـثـىـ تـحـبـكـ ؟ـ

قالـ بـسـخـرـيـةـ :

حـينـ ضـاقـ الـرـتـبـ بـالـحـبـ لـمـ يـقـ غـيرـ الـمـجـلـاتـ
كـىـ نـتـزـوـجـ نـسـوـتـهاـ الـعـارـيـاتـ .ـ

(اـدـارـ فـتـىـ أـسـوـدـ الـشـعـرـ زـرـ الـجـهـاـزـ
فـاسـكـ ضـحـكـتـهاـ فـجـاءـ ،ـ وـتـجـمعـ
منـ بـقـعـ الضـوءـ اـعـلـانـ سـيـارـةـ
منـ طـرـازـ حـدـيـثـ ،ـ نـاـرـجـعـهاـ فـيـ وـقـارـ اـنـبـقـ
تـحـدـثـاـ عـنـ كـلـاحـ السـنـينـ الـخـوـالـىـ .ـ)

طـرـقـ الـمـحـطةـ يـزـحـمـهـ الـعـادـدـونـ ،ـ أـفـتـشـ
فـيـ اـوـجـهـ الـطـالـبـاتـ لـعـلـكـ طـالـبـةـ حـيلـتـ
فـيـ حـقـيـقـتـهاـ وـرـقـاـ منـ غـصـونـ النـهـارـ ،ـ
لـعـلـكـ فـيـ بـطـنـ حـبـلـ ،ـ تـمـرـينـ سـاخـرـةـ
مـنـ جـنـونـ اـنـظـارـىـ ،ـ لـعـلـكـ عـالـمـلـةـ فـيـ محلـ بـعـدـ
تـمـوـدـيـنـ فـيـ آخـرـ اللـيـلـ مـرـهـقـةـ ،ـ حـينـ يـسـهـوـ
بـشـعـرـكـ نـجـمـ الـكـلـامـ وـيـهـبـطـ فـوقـ لـسـانـىـ ،ـ
وـالـمـحـ عـاـيـرـةـ فـيـ الـطـرـيقـ ،ـ فـاتـيـعـهاـ
حـينـ يـهـجـرـنـىـ الـخـوفـ ،ـ اـصـعـدـ أـسـلـمـ مـنـزـلـهـاـ
كـاتـئـنـاـ نـفـسـىـ ،ـ ثـمـ اـطـرـقـ بـاـباـ ،ـ وـبـرـزـ وجـهـ
غـرـيـبـ ،ـ الـيـفـ ،ـ وـيـخـطـفـنـىـ مـنـ دـمـىـ
نـسـرـ عـيـنـيـنـ ضـاحـكـيـنـ ،ـ يـبـعـثـنـىـ فـيـ اـنـسـاعـهـماـ ،ـ
اـنـهـ اـنـتـ ،ـ لـاـ يـعـرـفـ الـبـرـ الـاـشـرـاعـ شـرـيدـ .ـ

حرف القاف

محمد صدقى

صرخت حكمت في المطبخ ..

— أشرف .. يا أشرف
وأندفعت تنادي حولها في الصالحة ، في حجرة الجلوس ، وطرقه
باب الخروج

— أين أشرف

قلت وأصابعى تتحرك بمؤشر الراديو بين المحطات :

— كان هناك يطل على الميدان

— النانذة أمك مغلقة يا أستاذ

— آه .. تذكرت ، كان يسألنى عن حلته الضباطى وقلت له

— ضباطى ايه يا عدلى ، أين الولد .. أنت لست معننا في البيت ،
الولد لم يحل الواجب

— هاهى المحطة أخيرا ، حكمت .. الا ترين أنتى مشغول ، الساعة
الآن الخامسة ، وهو سيعمل الواجب وحده اليوم ..

— يا عدلى تحرك ..

واستدارت غاضبة تنزع فوطة المطبخ عن خصرها داخلة حجرة
النوم ، يتلاشى صوتها في نغمات الخوف ..

— اخشى ان يكون قد صعد الى السطوح وحده يتفرج
قتل غير مبال ، اضحك في خاطري خلبي لبطئها المكوره وهي في
شهرها الخامس ..

— ياست ، لا تخافي عليه ، دعيه يطل على الميدان
غمغمت حكمت بسرعة الى باب الشقة تتركه وراءها مفتوها ، تصعد
السلام منادية وصوتها يتلاشى ..

— اشرف .. اشرف .. انت يازفت
تهدت مبتسما لصورة وجهها الفضوب بعمازتيه الصاحقين ،
للعينين الرماديتين ، عيني القطة ، وصدرها الناهد الذي يملأني دائمًا
شوتا اليها ، وهززت راسى ، انه قلب الام ، لا يصح ان تغضب هذه
الايمان ، ساقوم لمساعدتها ، ابحث لها بنفسي عن اشرف ..

وتوقنت اصابعى ، جدت بالمؤشر على صوت مذيع المحطة الفرنسية
يعلق على معارك القتال سيناء والبيانات العسكرية المصرية .. آه هذه
عودة الروح يامصر ، دبابات ام. سي ٦٠ الامريكية ياسرها ابناء الفلاحين
من الشرقيه وقتنا واسيوط .. هالنئنذا أصبحت الان احب الصحف ،
لا انفاضي عن منشاتها واحضن الراديô

صوت المذيع اللبناني باللغة العربية في المحطة الفرنسية كان
جيلا ، ينذر بشعور الرضا الى صدرى الذى اصبح له عشر قلوب تتبيض
معاً في وقت واحد ، سيمفونية فرح غامر نغمات كلماتها تقُول « مع
ارتفاع من مئات الدبابات والمدافع المحمولة تتحرك في اتجاه شرق القناة
بعد ان أصبحت كلها في ايدي الجنود المصريين » .. اذاعة اسرائيل
تعلن .. ثم صمت ، وزير رياح وعواصف ..

واضفت اغراض غيطا ، تتلاشى كلمات المذيع في صفير الارسال
وخشبة الرadio خاتمة غير منهومة حتى أصفع الراديô ، احرک المؤشر
وأعود به لينطق « المصرية والمالية تنشر صور تدمير اللواء الاسرائيلي
المدرع ١٩٠ وأسر قائد عساف ياجوري .. الاسرائيليون لا يثقون في
بياناتهم العربية المذاعة » ويستمعون للاذاعات الخارجية .. سير
القتال حرج للغاية بالنسبة لاسرائيل ..

يا سلام .. هانحن نخرج من دائرة القهر النفسي المصباخي المسائى
ياسالم .. هل كان كل هذا الهوان الذى مر بنا كل تلك السنوات من
أجل استقطاب حكم وجه مصرى ابن فلاحين حقيقين .. ؟ ليس من اجل
سواد عينيه طالبناه بالبقاء ساعة العرج ولكن لانه كان مصريلًا حتيقاً
وكان ..

وتيقظت على صوت ضللة الباب تصطدم في عنف بالحائط ..
كالعاصفة انفعت حكمت .. اقبلت تصرخ :

— قم يا سيادة الجنرال ، محرر فني مغمور في جرينته واركان حرب
في البيت .. قم .. تخذل عن مركز القيادة .. الجرم ابنك ليس في الشقة ،
ولا على السطوح ، ليس في المنزل كله ، ابنك جريء مجنون مثلك ..
ومالت بصدرها قرب أنفي ، دفعته من كتفي ، انتزعته المسجل
مني ، أغلقت مفتاح الراديو ، رمت به على المعمد الكبير ، صرخت
مؤنثني :

— انت تحارب وحدك هنا بالراديو ، انزل ابحث عن الولد في الميدان
بين لوارى الجيش والدبابات يتفرج كالامس ، الطريق مزدحمة واخاف من
جنون الولد ، أم انزل انا هكذا ..

* *

لا اعرف كيف اخافتني .. انزعني ..
الخوف باردا تسفلل فجاه بدبيب شائك الى قلبي
قتل متظاهرا بالطمانينة وعيناي على وجهها الايبس المستدير
تضحك غمارتها رغم احتقارها بالغضب
كان هنا منذ لحظات بيده علبة الالوان وكراسة الرسم والمدفع
الرشاش والشاكوش ومجلة سندباد ... و ... تصوري ، كل هذه
الأشياء معا بين يديه في وقت واحد ياحكمت ..
وابتسست لشفتيها الورديتين المزومتين بالغضب المساخر من
كلماتي ..

كنت احاول ان اطمئنها .. قلت لها كأنها اكتشفت مكان اشرف
اسمعى .. هل بحثت عنه في الفراندة الخلنية المطلة على
الميدان ..

هزت وسطها تسفة اكتشاف في نفم ساخر اهواه
— يا سا .. لا .. م .. مسطولة انا لا اعرف كيف ابحث عن
ولدى في بيتي ..
قتل مستطعنا .. ومؤكدا ايضا ..

— حكمت .. ياروحى « اسمعيني » ، صدقيني ، اشرف كان بالتأكيد
هنا في الشقة ، في الصالة امامى .. هل تسمعيني .. !

حكت كانت قد صبت ، ظلت ساكنة لحظات ، ثم تلقت حولها
مسترية وقد بدا يراودني قلق مبهم تسلل ببرودة لاسعة الى يدي وقدمي ..
ثم لم انتظر ..

كالمخوذ المستrip من حث غامض يحوم حولي ، اندهعت بالقيص
والبنطون والشيشيب الزحاف اخطف السلام الى الشارع غاليدان ، ارقب
بين الزحام وجوه المارة بين ضجيج الحركة في فراغه الواسع الذي يموج
بسيلارات العسكرية فوقها جنودها والدببات تهرس اسفلت الشارع
العربيق تقطمه ارتلا ، ثم خلفها بعض المدافع المحمولة على الجرارات
الهائلة موجهة مدفعها في اتجاه طريق السويس ، تدور عيناي بين ذلك
كله .. هنا .. وهناك .. حتى تلقط نظراتي الثالثة فجأة المشهد المثير ،
لا اكاد اصدق ..



للوهلة الاولى حملت في النقطة التي تركت عليها عيناي محاولا
ان اتأكد حقيقة .. هل هو هذا اشرف ولدى .. ام تخدعني عيناي !؟ ..

لكن .. ما الذى اتي به هاهنا ، ويوقنه هذه الوقفة .. ؟
هو جن احمر واخضر واصفر وأزرق .. نعم .. لكن ..

وضحت لخاطر آخر اكثر غموضا وسخرية راح يطوف بذهني ،
ويتلاذى ويعود ، تختفي مع عبشه بي ابتسامتى ، او قفه ، ارفضه ، ثم يعود
يلع على ذهني فاستكره وانتساع :

ایمكن ان يكون كل هذا الذى اسمعه واراه واقع فعلى ، ويفضى
الى حقيقة لا تحول الى حلم ينسخه طلوع النهار ..

ایمكن ان يكون كل هذا الانبعاث ، هذه الروح الالى توهجت هي
سر من اسرار تربتنا المصرية التي اضمرت في جوفها مرات عديدة قدرة
امتصاصها لاخطر الاحداث اثرا في تاريخنا .. ؟ ام ان هذا الذى يحدث
كامل الخير الذى يراد من وراءه شر .. ؟

اكثر من فكرة مثيرة وبالسلة تراودنى بالغزة والحدن من نقاضها ، لكن
وجوه المارة في ضجة الميدان وهم يعبرون متزاحمين يدفعونى في اتجاه
الجانب اليسرى موتسمين ورغبتى الحارقة في تاكيد ما لمحته فجأة وما اريد
التحقق منه اكثت فى نفسي مشاعر ذلك الخاطر الغريب الذى عاد
يلهوا بذهني ، خاطر ليس هو الحذر الغامض هذه المرة ، بل خاطر آخر
مشع بالرضا بين جوانحى ..

كما لو كنت أمد عنقى عبر زحام المارة من حولى ، رحت احاول أن
اتأكّد من وقتته ، أرکز عينلای أكثر ناكلتر ، محددا بالضيـط تشكيل قامته ؛
لون شعره الـڪـستـائـى ، بـشـرـتـهـ البيـضـاءـ ، مـلامـحـ وجهـهـ .. بل ورغم بعدهـ
عن الزـحامـ وـضـجـيجـ صـوتـ اـحـتكـاكـ جـنـازـيرـ الدـبـابـاتـ باـسـفـلـ الطـرـيقـ ،
فـنـدـ اـنـصـلتـ حـدـقـتـاـ عـيـنـيـ بـقـطـرـاتـ العـسـلـ الشـرقـائـىـ فـيـ عـيـنـيهـ ، وهـمـاـ نـظـرـانـ
مـسـتـقـيمـيـنـ فـيـ اـتـجـاهـ ذـرـاعـهـ المـدـوـدـةـ كـالـمسـطـرـةـ لـلـامـامـ ، تـحـدـدـ اـتـجـاهـ سـيرـ
الـعـربـيـاتـ وـالـدـبـابـاتـ وـوـقـوفـ المـارـةـ ..

لون العسل الشرقاوى في ضحكة عينيه البريئتين الحنونتين الماكرتين
لون سميك بالأضواء المكهية الضاحكة يفرحنى ، يهزنى من كل أعماقى ، لون
أجبه وأعره كما اتخبله الان وايمزه في خاطرى بين الف الف لون
عينين ..

مسحورا بالرضاـءـ عن نـفـسـيـ وـعـنـ الدـنـيـاـ كلـهاـ ، منـهـشاـ بالـفـرـحـ ،
وبـالـخـفـقـ ، بالـحـنـانـ وـبـالـغـزـةـ وـالـانـتـماءـ كـنـتـ اـرـىـ ولاـ اـرـىـ ، كـنـتـ مـحـبـاـ عـاشـقـاـ
لـكـلـ مـاحـولـىـ حتـىـ لـحـيـدـ الدـبـابـاتـ ، وـاسـفـلـ الطـرـيقـ ، وـتـهـالـلـ المـارـةـ ،
عـاشـقـاـ وـلـهـاـ بـكـيفـ يـمـكـنـ أـنـ يـكـوـنـ قـدـ حدـثـ هـذـاـ .. وـبـاـنـ هـذـاـ يـحـدـثـ ..
هوـ حـادـثـ فـعـلاـ .. أـمـامـيـ ..

ورغم أن حرف القاف بـدائـرـتـهـ الحـمـراءـ الـكـبـيرـةـ الواـضـحةـ فـطـرـفـ
الـلوـحـةـ الـكـرـتـونـيـةـ الـمـعلـقةـ عـلـىـ صـدـرـهـ ، وـالـنـمـاعـ النـسـرـ الـذـهـبـيـ فـيـ مـقـدـمةـ
الـكـابـ الـضـبـاطـيـ باـشـعـةـ الشـمـسـ كـانـاـ وـاضـھـينـ معـ مـسـاحـةـ اـمـتدـادـ كـتـبـيـهـ
وـقـامـتـهـ القـصـيـرـةـ وـسـطـ زـحـامـ المـارـةـ عـلـىـ الرـصـيفـ بـجـوـوارـىـ .. الاـ اـنـتـىـ
رـحـتـ اـنـدـفـعـ عـجـولاـ اـنـقـدـمـ وـاقـتـرـبـ وـاقـتـرـبـ لـارـىـ اـكـثـرـ وـاتـأـكـدـ اـكـثـرـ منـ
وجهـهـ وـحـرـفـ القـافـ يـيدـاـ يـتـضـعـ ، وـيـتـضـعـ اـكـثـرـ مـوـصـلـةـ نـهـاـيـةـ بـحـرـفـ الـفـاءـ
المـكـتـوـبـةـ بـالـقـلـمـ الـفـلـوـمـاسـتـرـ الـأـحـمـرـ عـلـىـ اللـوـحـةـ الـكـرـتـونـيـةـ الـمـعلـقةـ بـخـيـطـ علىـ
صـدـرـهـ ، خـطـ طـنـولـىـ ، لـكـهـ خـطـ وـاـضـھـ ، صـحـيـحـ ، مـقـرـوـءـ ..

كـنـتـ اـنـرـاحـمـ ، اـنـقـدـمـ موـاصـلـاـ النـظـرـ فـيـ اـتـجـاهـهـ ، لاـ يـشـفـلـنـىـ عـنـ
استـمـرـارـ التـوـاـصـلـ وـالتـأـمـلـ الـحـقـقـ فـيـ تـلـكـ اللـوـحـةـ الـكـرـتـونـيـةـ الـبـادـيـةـ جـىـداـ
لـىـ سـوىـ مـحاـوـلـةـ التـرـكـيـزـ اـكـثـرـ بـحـثـاـ عـنـ مـلـامـحـ وجـهـهـ الـتـىـ تـحـجـبـهاـ ذـرـاعـهـ
الـمـرـفـوعـةـ مـسـتـقـيمـةـ اـمـامـهـ ، بـيـنـاـ ذـرـاعـهـ الـأـخـرـىـ الـمـرـفـوعـةـ إـلـىـ اـعـلـىـ مـضـمـوـنةـ
الـأـصـابـعـ كـالـمـسـطـرـةـ ، اوـ كـالـسـيـفـ ، لاـ بلـ كـالـلـعـلـمـ تـحـتـ مـظـلـةـ جـنـديـ الـمـرـورـ
الـوـاـقـفـ عـلـىـ بـعـدـ خـطـوـةـ وـاحـدـةـ مـنـهـ وـذـرـاعـيـهـ الـمـنـقـاطـعـتـيـنـ تـنـظـمـانـ الـمـرـورـ
حتـىـ وـصـلـتـ أـخـيـراـ مـقـتـرـيـاـ مـنـهـ اـكـثـرـ ، حتـىـ أـصـبـحـتـ عـلـىـ بـعـدـ اـرـبعـ
اوـ خـمـسـ خـطـوـاتـ مـنـهـ ، أـسـتـطـعـ قـرـاءـةـ كـلـمـةـ «ـقـفـ .. للـمـارـةـ»ـ بـحـرـوفـ
كـبـيرـةـ ثـمـ تـحـتـهـاـ فـيـ سـطـرـ آخـرـ كـلـمـاتـ «ـمـرـورـ لـلـجـيـشـ الـمـصـرـىـ»ـ ..

شبكة من الداموع كانت تعيش على عيني ، تظال رؤيتى ، تحجب
وضوح كل شيء عن عيني .. الا هذه اللوحة المعلقة على صدر اشرف ،
ولدى .. ابني الذي لم يكن هو اشرف حقيقة ، لكنه طفل آخر ، في مثل
قامته ، في مثل سنه ، ويمثل حلته الضباطى .. طفل لا اعرفه ، لكنه
كانه قطعة من كبدي .. كانها حقيقة هو اشرف واقفا جادا ، مستقيمة
قامته ، وزراعه اليمنى الى اعلى ، مضمومة اصابع يسراه المتداة امامه
تسمح للسيارات والدبابات وللحاملات الجنود بالمرور ..

* * *

فخور فرح كنت امسح دموعي مندهشا تتسع عيناي ، يتلاش توهج
ابتسالماتى ، تراودنى اطياف حزن اسيف لطم جميل تبدد .. لكنى رغم
كل ذلك لا اكاد اصدق عينى امام مشاعر غريبة عنى ، مشياعرا لا ارضاهما ،
نمهما يكن ، او كان .. فكانها هو اشرف .. ووجهه سيدة سمراء
بغفيرتين من شعر ذهبي تبتسم لطفلها ، تدير وجهه باصابع يسراها
النجيلة تهمس :

— ياسر .. اعمل لصالحك ده تعظيم سلام ..
ياسر كان في السادسة من عمره ، يمثل مستجيما ضاحكا بحبهيات
النيش الصغيرة على وجهه لرجاء امه يقف زنهار ، راحة يده المصغرة
الوردية الى جوار حاجب عينه اليمنى يؤدى التحية العسكرية ، وعيناي
املاها من المشهد كله بكل تفاصيله .. وجه الطفل الشبيه باشرف على
المنصة ينظم المرور ، وجه جندى المرور الضاحك للملائكة ، ووجه السيدة
الصغيرة ، ووجه ابنتها ووجوه الجنود فوق الدبابات ، ووجوه المارة حولى ،
والسيدات والأطفال في الشرفات والنواخذ القرية ..

كل ما حولى كان يضحك ، يبوج بالرضا ، يبتسم وأنا ابتسم انا
الآخر ، اضحك من خيالاتى ، حتى اشعر بشيء بمحبتي ، يد تدفع ذراعى
وتتجذبها فالتفت خلفي لأجد اشرف ولدى فعلا خلفي ، ثم الى جوارى ..
هو هو بشحمة ولحمه هذه المرة كان بضحكته ، بشلال العسل
الشرقاوى يؤنبنى :

— ايه ده .. بابا ..انا نزلت وراك انادى عليك ، تهت منى ولم
استمع جيدا لبقية كلماته ..

كان شاردا وانا انظر اليه ، اهيم في سعادة حبى له ، وللطفل الذى
ينظم المرور ، وللسيدة سمراء ، وطنلها ، والجنود ، والدبابات ،
والداعع ، وامتداد الطريق المزدحم بوجوه الناس

وانتبه لشرف يشدنى من أصابع يدى ، يصر على جذب انتباهى
لكلماته

— ماما لم ترض ان تعطينى بدلنى الفباءطى ، انظر يابابلا ، هذا
محسن بن الجيران خلفنا ، زميلي في المدرسة ، رايهه من النادرة ،
قلت لاما ..

واحتضنته .. دفنته بين ساقى .. اكاد أغرس راسه بين ضلوعى،
في قلبي ، احدث نفسي .. أشرف .. أشرف ولدى ، يا حبيبى .. حين
تكبر .. حين تكبر ..

ومشيته به بين الزحام في اتجاه المنزل ، اشق طريقي منصب
القامة ، منتشيا سعيدا ، كانها لا امشى ، بل اكاد اطير في الهواء .. اكرر
لنفسى .. أشرف حين يكبر .. سوف يكبر .. وحين يكبر .. مهما
حدث .. ومهما يمكن ان يحدث .. نعم .. حين يكبر .. وسوف يكبر ..



البعد الثاني

د. عبد العظيم أنيس

في الشهر الماضي اتصل بي صديق من العاملين بجريدة الجمهورية وقال لي انه كان يعد تحقيقاً مخفياً عن أزمة الكتاب ومشكلاته لنشره في الجريدة . ولما كان يعرف أن لي خبرة قديمة في هذا الميدان فقد رجاني أن أملأ عليه تليفونياً بعضما من آرائي وخبرتي في هذا الموضوع .

وتعددت ، وصارحته بخشتي إلا ينشر رأيي كاملاً في صحيفته ، خصوصاً أنها أحدى الصحف « القومية » ، أعني الحكومية . ولكنه لاحقاً أكد لي أنه مستئول شخصياً من نشر كل ما سأملأه عليه .

ولم أجد مفرأ من التسول أمام الحاجة ، وقلت له إن مشكلة الكتاب أبعاداً عديدة ، لكنني سوف أكتفى بالحديث عن ثلاثة أبعاد :

البعد الأول يتعلق بضمون مادة الكتب المنشورة والمجالات المطروقة وأولويات هذه المجالات سواء في الأدب أو الفكر أو العلم والتكنولوجيا أو أدب الأطفال أو التراث ... الخ ، وعلاقة هذا كلها بالاحتياجات الحقيقية لمجتمع له آماله وطموحه في المستقبل . وتساءلت من الذي يحدد هذه الأولويات ؟ واجبti على هذا السؤال باقتراح تشكيل لجنة قومية تمثل كل التيارات الفكرية والاهتمامات الجادة لتضع مشروعًا قوميًّا باحتياجاتنا يمكن أن يكون مرشدًا اختياريًّا للقطاع الخاص وملزمًا لمؤسسات القطاع العام التي تعمل في مجال النشر .

اما بعد الثاني ف يتعلق بحرية المؤلف في نشر كتابه دون مصادره من اجهزة الدولة التي تتحرك عادة تحت ضغوط جماعات التزمت السياسي او الدينى فتصادر كل كتاب يبدو انه غير تقليدى في مادته . و قلت انه من المصلحة العليا للمجتمع ان يناقش الكتاب ويرد عليه بدلا من ان يصادره ، وأن هذا النهج هو الأسلوب الصحيح لضمان تقدم المجتمع وازدهار الفكر فيه .

وضربت في هذا المجال مثلا بكتابين صدرا في السنوات الأخيرة وصودرا ، أولهما للاستاذ طارق البشري بعنوان «الاقياط والملمون في إطار الوحدة الوطنية » ، وقد سحب مؤخرا قرار مصادرته وأعيد توزيعه . قلما فرأته وجدت انه كتاب جيد بكل المقاييس ، ولم افهم كيف خطر في بال موظف في جهة ما ان يشير بمصادره مثل هذا الكتاب . أما الكتاب ، الثاني فهو كتاب د. لويس عوض «فقه اللغة » . وأنالم اقرأ هذا الكتاب ، وربما نو قرائته لما وافقت على بعض ما جاء فيه ، لكنني مع ذلك لا ارى مصادرته ، وعلى الذين لا يوافقون على ما جاء فيه أن يردوه عليه اذ من خلال مثل هذا الحوار تتضح الحقائق . ومن الغرائب ان هذين الكتابين قد صدرا عن الهيئة العامة للكتاب وهي مؤسسة حكومية !

ثم هناك **البعد الثالث** لشكلة الكتاب ، وهو قضية ارتفاع سعره بما لا يسمح لغيرات كثيرة أن تشتريه ، وبشكلة تسويقه في البلدان العربية . وقد أفضت في هذا الجانب بكثير من التناقضات التي لا اود ان أشغل القارئ بها هنا .

* * * *

ثم ظهرت جريدة الجمهورية في اليوم الموعد واذا بالتحقيق موجود وكل ما قلته في البعد الاول والثالث موجود . أما بعد الثاني فقد اختنى تماما من التحقيق ! حتى الذى شطب كلامي عن بعد الثاني لم يتم ان يغير بعد الثالث فيجعله بعد الثاني حتى لا يكتشف القارئ ان شيئا ما قد حذف من الحديث .

لكن هذه الواقعية تلقت انتشارنا الى هذه القضية الهامة ، قضية حرية الرأى وحرية النشر ، وخطورة ان يقع المجتمع اسيرا لاندفعات المترمدين وسقوطهم . وقد يكفى ان نلتف النظر الى ما جرى في تاريخنا الحديث ... كتاب «الشعر الجاهلى» لطه حسين ، كتاب «الإسلام وأصول الحكم» للشيخ على عبد الرزاق ، كتاب «الأخلاق عند الغزالي»

للدكتور زكي مبارك الذى كان رسالة الدكتوراه التى قدمها للجامعة المصرية ، محاضرات منصور فهمى الأولى في الجامعة عن الفلسفة الإسلامية ... الخ . وكل هذه الأعمال الأكاديمية الجليلة أثارت الدوائر الدينية المترفة وقتها ، واتهم أصحابها بالكفر والاحوال إلى درجة ان سعد زغلول زعيم الثورة وقائد الامة اشار آنذاك على د. منصور فهمي ان يصلى الجمعة في الازهر تطعا لالسنة المرجفين فرفض وأبى ان يكون اعادته شهوده على ايمانه .

واليوم ونحن نقرأ كتاب الشيخ على عبد الرزاق لا نجد فيه شيئا واحدا يبرر الاتهامات التي وجهت ضده ، ولا سحب شهادة العمالية منه ونصله من القضاء الشرعى . وكثيرون من رجال الدين واهل التراث يقولون اليوم بعض ما قاله الشيخ على عبد الرزاق فلا يتهمهم أحد بالكفر او المروق . أما كتاب « الأخلاق عند الغزالي » فقد طبعته الدولة عدة مرات موجود في كافة المكتبات الخاصة وال العامة ، وهو كما هو معروف شديد النقد ولكن دون ان يؤدى هذا الى ان يطالب أحد بمصادرته .

لا يكفى كل هذا لتوضيح أن الخضوع لضغط التزمت كثيرا ما يؤدى الى التدمير في المستقبل ؟ اتنا ندرك بطبيعة الحال أن هذه الضغوط العارمة ضد حرية التشر كثيرة ما تكون ذات طابع سياسى ، ولكن كيف يتسلق ان تتحدث دولتنا دائما عن تاريخنا الحضارى ، وتتسى أن حرية التشر والصبر على الرأى الآخر هي واحد من معالم الحضارة الأساسية .ليس هذا هو ما برهنت عليه أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، بعد كل الجرائم التى ارتكبها الكنيسة فى قضية حرية الرأى والنشر ؟

قصة قصيرة



الحلقة

قصة مصرية بقلم الرسام عبد السميع

آثار من التبن تخلفت عن دراس القمبح . تثارت ثوق رض الجن الجافة حيث جلس الرجال السمر يتحلقون دائرة واسعة قد ران عليهم هوان صامت ثقيل .. طبل الرئيس مهدى يدق في نغمات رتيبة يتلوى وسطها صوت المزار ناعماً وهو يشدو في حزن مذب يثير الآسى في القلوب ... نسمات العصر تصانع برفق وجوه الرجال واقفيتهم والشمس قد مالت للغروب وراء الأفق البعيد حيث تندأ أراضي القصب وأرسلت أشعتها تذهب جريد التخل بينما بدا النجم كثلة غامقة غرّ واضحة الالس .. أبو زيد يجلس بين الرجال في الحلقة ينكت على عصا من فروع السقط شماء مصقوله .. عينة ترقيان الحلقة بدحة .. اذنه تتبع صوت المزار وشفتاه تتممان باغنيمة يهدى ترديدها بصوته الخشن الأخش .. يابوى يابوى .. رملاتك طاب .. ولدى يالولدى .. رمانك طاب .. الرمان وصدر أنياد الناحد تكاد حلماته تخرق الشوب .. كان يعلم أن أحداً في النجم لا يجسر على النظر الى هذا الرمان أو اشتئاته بعد أن استولى عليه وعلى صاحبته دباب أبو غائم الذي يرقص في الحلقة وحده .. رأسه امتلاً على رغمه بصورة أنياد الغازية في ردائها

المرشق بالترتر اللامع وخرج النجف وترعش جسدها وضفائرها تتلوى
وشوط جزعاً اللدن ... يا خسارة يا رجاله . غمغم أبو زيد متھساً
وهو يرکز نظرته على دیاب يختر داخل الحلقة راقصاً في رشاشة رافعاً
شمروخه يلف به حول رأسه في قوة يصدر عنهم صوت كالفحیح ...
دیاب أبو غانم رجل شيخ النجع وصفيه .. لا احد يرفع رأسه أمامه ...
ما ايسر القتل لديه .. ما ايسره . تکه من اصبعه المدرية على زناد
المقروظة ويرحم الله التقدید ... والبقية في حياتكم يا رجاله .. الرجال
يعرفون معرفة اليقين ان لا بقیة في حیاتهم مادام دیاب أبو غانم يعيش
بینهم في النجع .. لكن ماحيلتهم .. كانوا يحفظون المثل القائل (الايد
اللى متقدرش تعضاها بوسها) الجميع كانوا يقبلون يده في اذعان بينما
تفوسهم الساخطة تحدهم بعض هذه اليد الباطشة التجبرة ...
يعضونها حتى تدمى وتصل اسنانهم الى العظام ... لكتهم كانوا يصرفون
هذا الخاطر المتهور عن رؤسهم بسرعة .. این المهرب من دیاب او
متروطته .. ليس هناك بد من الاذعان . بل والبالغة في استرضائه .
بالهدایا والطرائف . علب السجائر المکنة وقطع الحشيش الخام الذى
يصنعونه باليديهم من شجيرات الخشاش . زراعتهم السرية وسط حقول
القصب ... نساء النجع ايضاً کن يهدین اليه القرافیش الناعم وجرار
العنسل الاسود المختومة وفطائر المشلت وابرمة الازز المعز برضاة
الازواج وباركتهم .. شراء لامنهن وسلمتهن ... الرجال يجلسون في
الحلقة علیسین يجلهم العار من فوقيهم ومن تحتمن وعن ایمانهم وعن
شمائتهم .. طبل الرئيس محمدی يدق ودیاب يرقص في الحلقة لا احد
يجرس على اقتحامها عليه بينما النظارات المفیظة الملحة تتعشّق من اليمين
والشمال والاکت الخشن تصدق بلا حماس وهو يحصل على قدمي اليمنى
رانعا ساقه اليسرى مثنياً تمتد الى الامام حيث يظهر حذاءه . الأمر
ذو الاستك من تحت ذيل الجلباب وعصاه الشهيرة تدور من حوله وترسم
دوائر في الهواء فوق رؤوس الجنسيين مرکزاً لها قبضة يده بينما امال
رقبته مصعرة خده وفتشخ فمه في ابتسامة مفروة فابان عن اسنانه الذهبية
ومن فوقها شفته العريضة يتکئ عليها شارب مهول يشرب طرفاه حتى
ليکادا يطرها عینيه تثأب ابو الوفا الجرجاوي .. فتح
نمه . كالاتساح بينما اثالت الدیوع من عینيه تتناثر فوق تجاعید وجهه
... ثم اطبق فكه في تعلسة ... مال رأس دردیری على صدره واستسلم
للنفوم وقد تدللت شفته السفلی كثفة البعير .. على حين اخذ رجال
متجارون يتباكون الحديث في همس محاذير غير ملتفتين بالمرة الى الحلقة
الخالية الا من دیاب يرقص بسماحة وينحدر يقدم فوق رقبة الجنسيين من
حوله ... زغرودة مجلجة تشق النساء من امرأة ترقب الحلقة وهي فوق
سطح بيتها القريب . تحية لدیاب الفارس .. يا نهار ابوکی ایبوز ..

ابو زيد يسب المرأة سبا قبيحا في صوت مغيبط خافت يسمعه الجالس الى جواره لم يصبر اكثر من ذلك .. قام .. سار بعيدا .. اخذ له مكانا لا يسكت وانما تنفلت الكلمات من بين شفتيه بعد ان يطحنهما بأضراسه... ابن الكلب الفاجر ... النجع ملك يمينه رجالا ونساء .. الجالس الى جواره لم يصبر اكثر من ذلك .. قام .. سار بعيدا .. اخذ له مكانا آمنا بين الناس . استمر ابو زيد يطحن الكلمات تحت اضراسه ثم يرسلها من فمه كطلقات الرصاص .. النجع لم يبق به رجال .. كلهم ليسوا الطرح فوق رؤوسهم .. اسفاه ... يرحمك الله يا سمهوري .. ملائكة لهذا الهدف أن يرقص هكذا متهانعا متخلعا كالفازية الداعرة .. كنت كثيلا بآن يجعله يتطلع عصاه تلك ومعها هذه الوظاهرة التي تتفا المرارة لكن السمهودي سافر الى القاهرة منذ سنوات طويلة ثم جاء نعيه الى النجع واصبح مجرد ذكرى تثير حمية الرجال بعض الوقت ثم يعودون للاستسلام الى الخنوع من جديد لكن ابو زيد لن يستسلم للخنوع بعد ... جز على أستانه . ضاقت نظرة عينيه .. اتكا على عصاه بعزم ... وقف ... صلب طوله .. التفتت اليه النظرات المذهبية المشتعلة ترقبه في فضول خائف وهو يقتتحم الحلقة رافعا عصاه ... بدا في انتظار الجميع معتوها لا يعرف عاقبتها ما يفعل ... دباب رقمه في استخفاف .. اقتحمه بنظرته من قمة الرأس الى اخمص القدم ثم عاد يندفع في الرقص من جديد كان احدا لا يقف في الحلقة أمامه ابو زيد لم يكن من رجال التحطيب .. لم يشتهر عنه انه غزا حلقة من قبل ... فلاح ... مجرد فلاح لا يحسن الا الامساك بالفاس وعزيق الأرض . فماله اليوم يدخل نفسه في مالا يعرف ... وما هذه الجسارة التي عريدت في نفسه فجأة ... دباب قابسه بنظراته وهو يقبل عليه متحفزا ويلف من حوله كما يلف النمر حول الفريسة قبل ان ينقض عليها ... ابو زيد يثبت عليه عينا لا تطرف ... فجأة تهوى عصا دباب كالبرق الخاطف فوق راس ابو زيد ... شهق الرجال في صوت واحد .. واعتدل عبد الرحيم في جلسته .. وطار النسوم من عين ابو الوفا ... ورفع درديري رأسه من فوق صدره . واخذ ينظر متربقا وسكت الكلمات بين الجالسين .. علت دقات طبل الرئيس محمدى كانوا تمهد لحدث كبير وترج الانف بلون الشفق الاحمر ... بينما شمت انتشار الرجال الجالسين حول الحلقة ... نقضوا العار الذى يجلهم .. لمعت انتظارهم فى اهتمام ترقب المعركة المحتملة .

شعر



مسان يومية

سعدى يوسف

غرفة :

ليس فيها سوى مكتبه
وسرير ، وملصق .
جاءت الطائرة
حملت في الهواء السررين ،
والكتاب الآخر ،
وخطت يصاروخها بعض ملصق .

ماء :

شرب القبرة ،
يشرب النجم ،
والبحر يشرب ،
والطير ، والنسبة المزدوجة تشرب .
لكن اطفال « صبرا »
يشربون دخان القاذفه .

مخصص :

ما الذى نشتري بالخصوص ؟
نكتفى بقيص وحيد ،
يجيز تقديم ،
ونصف رغيف وشاي ، وجبنه
وبالزهر نقطقه من وراء السياج .

ما الذي نشتري بالخمسين ؟
ربما لحظة الاندماج .

العراقيون :

كانوا اربعة في حي « السلم »
 قناصي دبابات ،
 ورواية قصائد .
 كانوا عشائطاً لفلسطين ،
 رفاقاً في بغداد ،
 وأمسوا أشجاراً في حي « السلم » .
 أربعة كانوا في حي « السلم » .

مساكن :

اي طوابق يعشقها الصاروخ
 واى طوابق نعشقتها ،
 اي طوابق نسكنها ؟
 للقطة ان ترمح في السطح ،
 وللطفلة ان تصرخ في الملاجأ ،
 ولنا ان نرتفع اللحظة
 مسكنين .

الكهرباء :

نجاة نتعلم فائدة الفجر ،
 والبساتين ،
 والنوم في الثانية .
نجاة نتعلم فائدة الفجر ،
 نسمع صوت المؤذن ،
 والديك ،
 والقرية الآمنة .

مدافع :

تهدى المدفعية في الفجر ،
 والبحر يلتقي حول المدينة
 مثل الدخان
 تهدى المدفعية في الفجر ،
 والبحر يلتقي حول المدينة

مثل الدخان
تهدر المدفعية في المجر
والطير يفزع ،
هل جاءت الطائرات ؟
في الشطة الخالية
يسمى النبت ،
ترتعش الآية .

نشور :

الطفل الميت من ظما
في المستشفى المظلم
دنوه سريعا
ومضوا مرتكين
وهاهو يفتح عينيه الذاهلتين
يفتح عينيه الواسعتين
ويختبر ،
يحفر في الأرض عيقا

موقع :

ربما كان بيته لاجر ،
أو لأرملة مرحه
ربما كان في ذكريات المسافر ،
غير أن المنازل
اقبلت هكذا في ثياب المقاتل
نصبت ساترا ،
واختفت .

اذاعنة :

ف الخراب ، أو في القصور
يتنقل مذيعنا ،
بين أكواب شاي تدور
وانججار هنا أو هنا .
قد نتفن قليلا
قد ننفي قليلا
ولكن مذيعنا
مثل بوق النشور .



الشاي حتى الشماله

مصطفى حباب

مسحت عن رأسي وعن قميصي غبار السوق ، امام زجاج الفاترينا
اخرجت المنديل اجفف العرق ، ودخلت ، بنصف عين سالني :
— صور بطاقة ؟

لا ادرى لماذا اغتسلت وعاودت مسح وجهي مرتين وكفى لازيل عنها
رائحة السمك .
— نعم صور بطاقة .

جلستى وعدل لي من وضع راسى وباتنة قميصى . اقترب بعينيه من وجهى أكثر مما ينبغى مستتركا وضع قسماته لا جبذا خطوط الجبهة ، ضفتا بسباته فيما بين الحاجبين وقال : لا ... هذه لا داعى لها الان ، بنى بجذعه قليلا الى الوراء ثم مال برأسه تناهية اليمين ناظرا الى بزاوية حادة وهى : ابتسם .

انا بأول السوق اصبو ليوم اشتري فيه فاكهة مع السمك ، اصل حتى آخر باائع فاكهة هناك ، استدير ، اخطو متنهلا في نفس المسار لالتي النظرة الثانية التي لابد منها على نفس الفاكهة والسعر . امى في حياتها كانت تعود من السوق وعلى راسها فقصاصا صغيرا من الفاكهة ، وقبل ان تحطها الى الارض وقبل ان تكشفها كنت اعرف انهما نصف معطوبة ، اراها طفلا واغضب ، تانى بالسكتين وتتخير حبة من القفص تقطيع عنها المعطوب وتعطيها لي ، اذا لم آخذها تحزن امى ، لا اقضها ، تستبر هي في القطع ، كومتان ، تحمل الكومة المعطوبة في القفص وتتطلع به الى السطوح ، كنت اسمع هياج البط الفرج الذى يطير اشبارا في الهواء ثم يحط واسمع النقر ، وابكي بجانب حديد السرير ، ارمى بالحبة من يدى انى الارض ، لكنى اعود اليها في الليل اكلها ، وانام احلم .

والفاكهه في السوق امامي قيد خنصر ، وغالبا ما نفعله نحن بعد الغذاء ان نشرب الشاي ، والصفار يشربونه حتى الشاليه التي تعلق بشدقوهم ، يتخطاطفون اكوابه الصغيرة ، قد تنكسر واحدة ، لا اغضب ، اربت على ظهرهم الطربة الصغيرة والحزن . من اين اشتري وكل الاسواق سوق واحدة لكنها وزعت نفسها على أنحاء الارض ، تتجمع اجزاؤها كل ساعة ، رؤوسها برؤوس بعضها ، تتفق فيما بينها وتتأمر على امثالها ثم تتوزع من جديد ، كيما تظل هكذا بأوج تحفظها العدائى ، لكنى اشتمن رائحة المؤامرة رغم الصمت والسرية ، اصر على شراء الفاكهة ، الامرار على تحقيق الوهم يتتأكد بتكرار المحاولة ، تتصاعد مقاومة السوق بتدر اصرارى ، حتى نصل انا والسوق في النهاية الى الحالة القصوى من التحدى الذى حرث جبهتى و ...

ومن مكان قصى ياتينى الصوت مشويا بنفاذ الصبر :

— ارجوك ابتسם .

شعر



بِرْوَتْ

أحمد فؤاد نجم

ابوح يا لبوح
يا طيري يا مدبوح
وامي عليك بتتوح
وتقول يا ولدى
يا دمعي يا مسفوح
يا هجقى وكمدى
يا جرحى يا سارح
طيرتك امبارح

رفيف على بيروت
تلقي المسيح بيموت
وكمل شئء مجريح
وأى شئء بيروح
الا الشجر لآخر
ابو قلب تفاصي
خيال بيتمطر
فوق الخطر صاصي
يا طالع الشجرة
حود على القمره
هات الصيا من فوق
عمد شواشيمهم
وابدر غناوى الشوق
وافرش ماشيمهم
واحلف برب البيت
أنك هنا خايت
حبل الوداد ممندوذ
لحد يوم موعد
يبجي الريبع ويعود
وينور العنقود

الفن والرأسمالية في الفكر الماركسي

د. فيصل دراج

جاء في كتاب ماركس : « نظريات حول خائض القيمة » الجملة التالية :

« الإنتاج الرأسمالي معاد لبعض قطاعات الإنتاج الذهني ، كالفن والشعر مثلاً » لم يكن ماركس يقصد في قوله أن يقيم تعارضاً مطلقاً بين الإنتاج المادي والفن التحرر ، إنما أراد القول : أن تطور العلاقات الاجتماعية الرأسمالية يلغى الشروط المادية لاستمرار و إعادة إنتاج بعض الأشكال الفنية مثل : الشعر الشفهي ، الملحمة ، ... لأن شروط انتاج هذه الأشكال الفنية قد تلاشت بانتهاء العلاقات الاجتماعية — الاقتصادية التي كانت تسمح بانتاجها . لم تجد هذه العبارة قرائتها الصحبة دائمة ، فرأى البعض فيها فراغاً مطلقاً بين الفن الرأسمالي ، ونفيها متبادلاً كاملاً يجعل كلاً منها لا يتحقق الا بالباء الآخر . وتلخص الرأسمالية في هذه العلاقة دور عدو الإنسان والحرية ، ويعتلل الفن وظيفة التحرر والثورة . أخذ هذا التأويل أكثر من شكل ، فقال البعض : ان عداء الرأسمالية للفن يجعل من المجتمع البرجوازى في كل أشكاله مدافعاً عن قضية الإنسان والحرية ، وقال بعض آخر : ان عداء الرأسمالية للفن يجعلها عاجزة أصلاً عن إنتاج اي فن صحيح ، وبالتالي فإن كل أشكال الفن البرجوازى معادية للفن ، لأنها مرتبطة بنظام اجتماعي معاد للحرية وللفن وللإنسان ، يستثنى من كل ذلك الفن البرجوازى في لحظة صعود البرجوازية ، حين كانت تجسد ثورة اجتماعية ضد الاقطاع واللاهوت والاستبداد العصور الوسطى .

يتوصل هذا الطرف او ذلك ادوات نظرية يدعم فيها حجته ، وغالباً
يجد ما يريد ، خاصة اذا كان البحث انتقائيا ، او قائما على نهج يخضع
للفكر الماركسي الى تأويل خاص ، وفي سؤال الماركسية والرأسمالية
والفن نجد سلسلة من المقولات مثل : «الاغتراب »، «تسليع الفن »، «الفن
المتحرر »، «اغتراب الفنان »، «تسويق الفكر »... يعطى فكر ماركس الكثير
من الاشارات حول عداء الرأسمالية للفن ، ويتابع في هذا موقف هيجل
ومواقف الفلسفة المثلية الالمانية . مع ذلك نان السؤال الاساسي لا يدور
حول اغتراب الفن والفنان ، انما يدور اصلا حول وظيفة الفن في عملية
الصراع الطبقي التي تحكم المجتمع الرأسمالي ، اذ ان هذا الصراع
وممارسته سياسيا ، يلغى بعض الاستثناء القديمة والأشكال الفنية
القديمة ، ويفرض استلة جديدة تدمو الى فن جديد يتكون في داخل الصراع
الطبقي ، الذي لا يأخذ حدود الموضوعية الا في تأكيد التمايز السياسي -
الثقافي لكل من الطبقات المتصارعة ، فالتمايز السياسي الطبقي يستلزم
تمايزا ثانيا ، وتصورا جديدا للأشكال الفنية والوظيفة الفنية . وعلى هذا
ننان السؤال لا يبحث عن تحرير الفن والفنان من « الظلم الرأسمالي »
انما يبحث عن الشروط الاجتماعية التي تسمح بهزيمة المعايير الجمالية
القديمة ، والسير نحو معايير جديدة هدفها الثورة الاجتماعية .

انحطاط الفن بين غارودي ولوكانش :

مثل الكثير من العبارات الموجزة والمكتفية ، انسحت عبارة ماركس
عن « انحطاط الفن في علاقات الانتاج الرأسمالية » مجالا واسعا للتاويل
والاجتهاد ، اقترب ببعضها ، او كاد ، من حدود التاويلات المثلية . وما
بعض الاجتهادات الماركسيه في السينييات الا صورة مثلى للتاويل الذي
لا يجدد الفكر الماركسي في حقوق الادب والفن ، بقدر ما يخلط هذا الفكر
معايير مثالية سليقة عليه . ولعل « واقعية ذوبان الجليد » هي هذه
الصورة المثلى ، وان تعددت أسماؤها ، حيث تصبيع « واقعية
بلا ضفاف » لدى غارودي ، و « واقعية مفتوحة » عند ارنست فيشر ،
وقد تقرن الواقعية بشكل مساخب بمفهوم الاغتراب ، كما هو حال
اشتینان مورافسکی ، تنهض هذه المدرسة في مشتقاتها المختلفة على
تأويل خاطئ لعبارة ماركس ، فيأخذ التاويل الشكل التالي : طالما ان
الرأسمالية تعادي الفن ، فنان كل فن ، مهما كان شكله ، يعادى بدوره
الرأسمالية . او بشكل آخر : طالما تنهى الرأسمالية في علاقاتها كل
ممارسة فنية ، فنان كل ممارسة فنية تنهى في علاقاتها الرأسمالية ، لأن
العلاقة بينهما هي علاقة نفي مطلق . اكثر من ذلك : بما ان الرأسمالية

تعادي الانسان والتحرر ، فان كل من قائم او محتمل يناصر الانسان والتحرر . وهكذا تنتقسم علاقه الفن بالراسمالية ميكانيكيا الى قسمين متقاضيين ، ينفي كل منها الآخر نريا مطلقا . ان ثأوليا كهذا يأمر بجملة ملاحظات : تتضمن هذه القسمة مفهوما ميكانيكيلا للعلاقات الاجتماعية ، فهي ترى علاقه النفي ، ولا ترى علاقه التفاعل ، وبين ذلك تعزل الفن عن المجتمع ، بل وتعزل تاريخ الفن عن تاريخ المجتمع ، ان لم تجعل من الفن مستوى خاصا يقوم خارج المستويات الاجتماعية ، اي مستوى قائما بذاته ، له مقتنه الخاص المفارق للمجتمع ، وله دوره الخاص المفارق للتاريخ ، فكان الفن كيان يوازي المجتمع ولا ينافي به . تقوم هذه القسمة ايضا على مفهوم مثالى هو الجوهر ، الذى يلفي التحديد الاجتماعي — التاريخي ، والذى يجهل دينامية العلاقات الاجتماعية ، ولهذا يقف التأويل امام «جوهر» الراسمالية ، بدون ان يدرس دور الفن في تجديد العلاقات الراسمالية ، وبدون ان يكتثر بدور الراسمالية في تجديد العلاقات الفنية الموائمة لها . وبعد ان يقف امام «الجوهر» الاول ، يعود فيقف امام «الجوهر» الثاني ، اي الفن ، فيرفع رايته ، بعد ان يعزله عن السياق الاجتماعي — التاريخي «ويجرده من كل آثار الصراع الاجتماعي .

يمكن ان نتوقف هنا امام نقطتين هامتين : توميء النقطة الاولى الى علاقه الفن بالايديولوجيا في المجتمع الطبقي ، وتشير النقطة الثانية الى وضع الفن في الصراع الطبقي . ان من يرصد موقف غارودي وفيشر ... يعتقد ان البرجوازية لا فن لها ، وان الفن لا طبقة له ، او ان الفن في تحديده المثالى لا يخضع للقوانين الاجتماعية ، انما يخضع لقانونه الخاص المحکوم بمفهوم التحرر اولا . مثل هذا المفهوم غير صحيح ، فالفن شكل ايديولوجي ، يتكون في حقل العلاقات الايديولوجية المسيطرة ، ويتحول ويتغير ، بشكل تنسى ، بتحول وتغير هذه العلاقات . وبما ان الايديولوجيا المسيطرة ، هي ايديولوجيا الطبقة المسيطرة ، فان هذه الايديولوجيا قادرة ، وبشكل متباعدة ، على انتاج الاشكال الفنية الموائمة لها ، اي ان الايديولوجيا البرجوازية ، كايديولوجيا مسيطرة ، قادرة على انتاج واعادة انتاج العلاقات الفنية المرتبطة بها ، خامسة ان هذه الايديولوجيا لها ناعالية مادية في جميع العلاقات الاجتماعية . بشكل آخر : ان الايديولوجيا البرجوازية قادرة على انتاج التشكيلات الفنية المموافقة ، وان هذه التشكيلات تقوم بوظيفتها في تجديد واعادة انتاج الايديولوجيا البرجوازية ، والعلاقات الاجتماعية الراسمالية . وهذا يعني ان الفن المتحرر من الايديولوجيا البرجوازية بشكل مطلق لا وجود له ، الا اذا اردنا ان نقصى الفن عن الايديولوجيا ، ونقصى الايديولوجيا عن

العلاقات الاجتماعية ، وهذا مستحيل . ان عدم لمس العلاقة بشكل صحيح بين الفن والايديولوجيا ، قاد بعض الماركسيين الى تمجيد الفن بشكل مطلق ، ان لم يتدلى صنمية الفن ، بحيث يقف الفن نقىضاً لصنمية العلاقات الاجتماعية في المجتمع البرجوازى .

تفصى النقطة الهايأة الى النقطة اللاحقة : ان اقامة تناقض مطلق بين الفن والرأسمالية يقصى بعيدها مفهوم الصراع الطبقي ، فيفيسب دو رالفن في الصراع الطبقي اولاً ، وينتهي شكل الصراع الطبقي في الفن ثانياً . يبدو الفن في الحالة الأولى خارج الطبقات . خارج حقل تجديد العلاقات الاجتماعية المسيطرة ، اي يستعيد الفن اسطورته القيمة والمستمرة كعلاقة غير اجتماعية ، ملكوت الفن ، حيث تتوحد كل الاعمال الفنية في مدار واحد عمادة التناغم والتجانس والتحرر . اما في الحالة الثانية فينتهي الصراع الطبقي في الفن ، في تجديد الاشكال ، في تحديد الوظيفة ، بل وينتهي ايضاً صراع النزوات في الحقل الايديولوجي الواحد . وكما ارتفع الفن الى مقام التعالي ، يرتفع الفنان من جديد الى مقام التجدد والتعالي ، لتتصدر صورة الفنان المثالية كقانون خاص ، متفرد ، متفرد ، يدور في مدارات السمو ، الباه ، الروعة بدءاً من اجهادات غير صحيحة ، يستعيد هذا الشكل الماركسي من التأويل كل مقولات علم المجال المثالي ، او بعضها على الأقل ، حتى يكاد ان يذكرنا بـ : لا هوت علم الجمال ، او بعلم الجمال كلام هوت جيد ، ولكن كيف يبدو ذلك ؟

اذا كان الفن كالفنان يتحدد في اطار مفارق للعلاقات الاجتماعية فمعنى ذلك انه لا يقوم في الواقع ، بل في مدار واقع خاص جوهره التحرر ، اي انتا نتف امام واقعين : الواقع الاجتماعي الرأسمالي الذي يلقى الانسان الى مدارات الغربية والاستلاب والاغتراب ، وواقع الفن المتعال الذي يبشر بالحرية والتحرر . وبما ان الانسان المفترب في ارض الواقع ينزع الى استعادة حريته ، فان نزوعه هذا لا يجد امكانية تحققته الفعلية الا في الواقع الذي جوهره الحرية اي واقع الفن . نلمح هنا معنى لا هوت علم الجمال ، حيث تصبح الرأسمالية هي الارض الموبوءة ، والفن هو السماء ، والفنان هو الرسول الذي يوصل بين الارض والسماء ، وهو الذي يهدى الانسان المضطهد الى تجاوز ائمه الارضى . ان هذا التأويل المثلث بائثر

الفكر المثالى هو الذى قاد الى فن لا سياسة فيه ، ورأى فى الفن ، كل الفن ، مشرعوا تحريريا يقف خارج الزمان التاريخي . وحين يتعنى الفن عن التاريخ ، اي يبتعد عن التحولات الاجتماعية الجارية فى زمانه ، يصبح من المستحيل ارساء قاعدة صحيحة لسياسة ثقافية ، وتبطل امكانية تحديد الوظيفة الاجتماعية للفن ، لأن هذه الوظيفة لا تتحدد الا بربط الفن لتجولات زمانه ، وباقامة علاقة صحيحة بين مستجدات الواقع الاجتماعى وضرورة تجديد الاشكال الفنية بما يتواافق مع تلك المستجدات. بمعنى آخر: ان عزل الفن عن التاريخ الاجتماعى يلغي دعوة انتاج اشكال فنية جديدة ، كما ان عزل الفن عن الصراع الطبقي يصادر امكانية الدعوة الى فن طبقي متميز ، فن مرتبط بالثورة وبالقوى الاجتماعية المناضلة من اجل الثورة الاجتماعية ، وبذلك يظل الفن يدور فى مدار الفكر المثالى ، الذى يدعو الى فن مجرد مرتبط بانسان مجرد . علما ان الطبقات الاجتماعية لا تتحقق تميزها الطبقي الفعلى الا بتحقيق تميزها الثقافى — السياسى ، حيث تتفق للناضل من اجل سياسة جديدة ، ون اجل شكل جديد من الثقافة والفن .

وإذا سألنا غاوردى ومدرسته عن الأسباب التى تدفعهم الى ادراجه الفن فى منظور انسانى شامل يمحى فوارق الطبقات ، جاء الجواب: ان الفن محابٍ للتقدم ، وأن التقدم محابٍ للفن ، وأن دعوة الفن الى التحرر تساير دعوة تحرير المجتمع ، وأن تحرر الانسان من ريبة العلاقات الرأسمالية قائم في جوهر الفن ، فالرأسمالية انتاج للاغتراب ، والفن تجاوز للاغتراب وأداة لاستعادة جوهر الانسان المفقود . يحاول هذا الجواب أن يعثر على أساس له في عبارة ماركس عن عداء الرأسمالية للفن ، ويصبح للجواب عندئذ ، ان القيمة الجمالية القائمة على الحرية والإبداع لا تائف مع القيمة التبادلية التي تحكم العلاقات الرأسمالية ، والتي تقوم على الاستغلال والاغتراب . كما أن العلاقات التي تلفى في تسليعها للعمل ذاتية الانسان ودلالة ابداعه ، وترجع الإبداع الى علاقة شبيهة . ولهذا فإن القيمة الجمالية تنكر علاقات التسويق ، وتوسّس بذاتها لعالم جديد يستنكر علاقات التسليع والاحتلاك ، اي ان القيمة الجمالية تداعي عن انسانية وابداعية العمل الانسانى بالوقوف خارج مدار العلاقات الرأسمالية . على الرغم من بعض الحقيقة القائم في هذا الجواب ، فإنه يتعامل مع الواقع الاجتماعى ككيان سكونى محكوم بقانون التسليع من ناحية وبالقيمة الجمالية المناسبة له من ناحية ثانية ، بدون اليمس آثار الصراع الاجتماعى المتتجدة ، التي تهزم هنا قدما ، وترفض هنا جديدا ، او تجرر الفن القديم على تغيير بعض اشكاله ، كما أنها تنسى آثار الصراع

الاجتماعي على الوعي الاجتماعي ، وعلى إشكال انتاج الفن واستهلاكه . أكثر من ذلك ، ان مثل هذا الموقف ، لا يستطيع تحديد وظيفة الفن في المسراع الاجتماعي ، مكرسا سلبية الفن ، ومتقيما فرائطا بين الفن والواقع ، وفرائطا بين الفنان والمستهلك ، اذ ان مستهلك الفن يقوم في داخل علاقات الانتاج والاستهلاك ، في حين يقف الفن المتعال خارج هذه العلاقات ، مكتفيا برفض سلبي ووعد مستقبلي . يستتبين في هذا الموقف نزوع الى تبرير الفن النخبوى ، الذى يرفض ان يلتقي بـ « الانسان العادى » الا بعد ان يهدى هذا الانسان الشروط الاجتماعية لاغتراب الفن . وعندها يرجع الفن الى الواقع ، ويعود الفنان الى الجمهور ، فكان دور الفن هو تحقيق ذاته لكن ، وكان دور الانسان المضطهد هو التضليل من اجل تحقيق مملكة الفن ، اي ان دور الفن لا يتضمن المساهمة في تحرير الانسان ، بل ان دور الانسان هو تحرير الفن ، وهكذا تنتقل من سؤال صحيح الى سؤال مطلوب وليس الفن في خدمة الانسان بل الانسان في خدمة الفن .

تجدر الاشارة هنا الى ان هذا الموقف المعمور بنزعه انسانية شاملة ، جاء صدى لزمن سياسي محدد ، ظهرت فيه عبارة « ذوبان الجليد » ، ونشرت فيه تحت أشعة الشمس آثار المرحلة الس塔لينية ، وبدأ فيه الدفاع عن الانسان شعرا طال انتظاره . واذا كانت الفلسفة الستابلينية تفرق الانسان في الاقتصاد ، فان فلسفة الزمن الجديد أغفلت التحديد الاجتماعي للعلاقات الإنسانية ، فقطت الى السطح مقولات غائمة مثل : انسان ، جوهر انسان ، الاغتراب ، التشيو . . . ولهذا كان طبيعيا ان تحل مقوله « الذاتية المبدعة » مساحة واسعة في فلسفة الفن ، حتى يد ان الابداع محابيث للانسان ، وأن جوهر الابداع هو جوهر الانسان فسيط التحديد الاجتماعي في مقوله الجوهر ، الذات ، الذاتية ، الجوهر المفقود ، الجوهر المتحقق . في هذا المدار القائم ، أصبح الانسان جوهر بلا تحديد ، وأن أمباب التحديد ، جاء التحديد غالبا ، وظهر تاريخ الانسان كما لو كان تاريخ اغترابه ، وانحطت العلاقات الاجتماعية في تعقدها كله في ديكاكيل مثالى لعلاته الذات بالموضوع . ويقدر ما كانت هذه الفلسفة الإنسانية تطلق صراحة احتجاج ضد فترة مضت ، بقدر ما كانت تقضي ايضا حدود تفسير قاصر للنظرية الماركسية ، لا يطور النظرية من داخلها ، أنها يرمي بها بمقاهيم مثالية قديمة . ويسبب هذا الترميم ، رأى ادللو شانشر فاسكيرز في الفن مجالا لتحقيق الذاتية المبدعة ، التي تتطور بسبب الفن ، لا بسبب السياق الاجتماعي الذي تقوم فيه ، والذي يفرض عليها شكلاما محددا من الممارسة الاجتماعية . ودرس البولوني اشتئنان مورافسكي الفن معتمدًا على مقوله الاغتراب وتجاوزه ، مكان الاغتراب لديه هو المحور الذي يحكم العلاقات

الاجتماعية ، وهو القانون الذي يفرض تطور المجتمع ، حتى نكاد نلمح أن مقوله الاغتراب أخذت مكان مفهوم الصراع الطبقي ، وإن تاريخ المجتمع لا يساوى تاريخ الصراع الطبقي الذي يكونه مجتمع ، بل يساوى تاريخ الاغتراب الانساني القائم فيه . بيدو الاشكال هنا واضحا : اذا كان مفهوم الصراع الطبقي يتضمن وجود الطبقات التي لا توجد الا متصارعة ، ويتضمن شرط التبايز السياسي — الثقافى الذى لا توجد الطبقات بدونه ، فان مقوله الاغتراب تبدأ بالانسان بدل ان تبدأ بالطبقات ، وتصل الى الاغتراب بدل ان تصل الى الاستغلال الطبقي ، وتنتهي الى تجاوز الاغتراب الاغتراب الانساني بدل ان تتحدث عن ثورة سياسية ، فهي لا تشير الى الثورة بقدر ما تشير الى استعلادة جوهر الانسان المضيع في العلاقات الرأسمالية . بيداً مورافسكي بالاغتراب الانساني في المجتمع الرأسمالي ، كي ينتهي الى الفن كنقضي للاغتراب ، وبما انه يرى في «الرأسمالية عدواً للفن» ، فنانه يصل الى الدفاع عن الفن القائم في المجتمع البرجوازى «من حيث هو نقض لهذا المجتمع ، وأداة لتحرير الانسان» ، يعطي هذا الموقف في كل اشكاله صفة التقدم لكل اشكال الفن البرجوازى ، ويمنح صفة «الواقعية» لكل من مهما كان مصدره الاجتماعي ، ويصبح كل «فن حقيقي» متحرراً من آثار الابيدولوجيا البرجوازية ، حتى وأن بدا منها . لقد حاولت الاتجاهات السابقة أن تحرر الفن من بعض التأويلات الماركسية المتبدلة ، وأن تقدم وجهاً «انسانياً» للماركسية يحجب آثار «الانحراف الستاليين» ، لكن هذه المحاولات لم تستطع تجديد الفكر الماركسي وتطوره ، يقدر ما دفعت بالماركسية الى تخوم الالقاء مع بعض التيارات البرجوازية المقدمة ، والتي وان دافعت عن الانسان لا تتذكر اصولها ، وأصلها المستمر هو حجب الصراع الطبقي وراء هالة من التزعة الانسانية ، التي تبدأ بالانسان مجرد ، وتنصبه مبتدأ وأساساً وجذراً ، ثم تزاوجه ببداية اخرى ، لا تنتقل عنه تجريداً ، والبداية الثانية هي الوعي الانساني ، الذي أضاع ذاته ، وأخذ يبحث عنها من جديد ، او الذي لم يعثر على ذاته بعد ، لأنه وعيه لم يصادف المكان الذي يتحقق فيه .

اذا كانت « الواقعية المفتوحة » تسترجع مقولات مثالية ، او شبه مثالية ، لتحرر الفن من كل تقييد ، ولتدخل الفن الى فضاء بلا حدود اسمه : الواقعية ، فان جورج لوكتاش ، وصل ، رغم رهافته العالمية ، الى نتيجة مماثلة ، وان كان قد سلك سبيلاً آخر . اخذ لوكتاش يقول ماركس عن « عداء الرأسمالية للفن » ، لكنه لم ينفتح على الفن البرجوازى ، بل ضيق معاييره ، وبالغ في التضيق ، فرفض هذا الفن ، بعد أن وصفه بـ : الانحطاط . اعتقد لوكتاش مفهوم الانحطاط من وجهة نظر سكونية ، فرأى المجتمع مساراً البرجوازى مساراً لانحطاطه ، ورصد

الفن في هذا المسار ، فوجده ممارسة منحطة أيضاً . رأى الفيلسوف الهنترى أن البرجوازية دخلت في طور انحطاطها منذ زمن ، وأنها عاجزة في انحطاطها عن اعطاء فن إنسانى ، فلنها صورة عنها ، وهو نقىض لفن البرجوازية الأولى التي أعطت نموذج « الواقعية العظيمة » . تأخذ عبارة ماركس في هذا التأويل شكلًا جديداً : بما أن البرجوازية تعيش طور انحدارها فنان فنها يعيش الطور ذاته ، أى يضاعف الانحدار ، حتى يخرج عن معايير الفن ، أو : بما أن الرأسمالية تعادى الفن ، فنان كل فن لصيق بها بمعاد للفن أيضاً ، لأن الوعى البرجوازى عاجز عن ادراك الواقع وإعادة تركيبه ثانية . كان لوکاتش يمارس في محكمته جملة اجهادات ترکن إلى فلسفة هيجل أكثر مما تست:noneء بفلسفة ماركس ، ولأنهما كذلك رأت حركة المجتمع البرجوازى من وجهة نظر جبرية — غائبة ، أى مسعود المجتمع مسعوداً متستراً ورأى سقوطه أيضاً سقوط متستراً ، بدون أن ترصد شكل التناقض الذى يحكم كل فترة من مسعود المجتمع أو « انحداره » . إن حركة المسعود كما حركة الانحدار لا تقسم بالاتساق والتجانس ، لأن أزمنة المستويات الاجتماعية غير متسلالية ، فتطور المستوى الاقتصادي لا يساوى دائمًا تطور المستوى الإيديولوجي ، كما أن تطور المستوى السياسي لا يساوى دائمًا تطور المستوى الاقتصادي ، الامر الذى يعني أن الصراع الطبقي يتمايز في كل مستوى من المستويات الاجتماعية . أما لوکاتش فقد ساوى بين المستويات الاجتماعية ، وجعل حركة الفن البرجوازى تساوق حركة السياسة والاقتصاد في المجتمع البرجوازى ، وبما أن الانحطاط يأخذ بالعلاقات الاقتصادية والسياسة ، فان هذا الانحطاط يأخذ في حركته الفن أيضًا .

أغفل لوکاتش في هذه المحاكمة السكونية الاستقلال الذاتي — النسبى للفن ، كما أغفل حركة التحولات الاجتماعية والتى تنتج فيها تحولات فنية أيضاً ، تفرض معايير فنية جديدة ، تتواءم مع التحولات الفنية الجديدة . لكن لوکاتش وهو المولع بالمعايير الجمالية الكلاسيكية ، لم يلمس الجديد الفنى في المجتمع البرجوازى ، ولم يقرأ علاقة الشكل الفنى بزمانه ، فحارب كل الجديد باسم محاربة الانحطاط ، ولم يقبل من الجديد الا ما كان يكتئ على معايير فنية سابقة ، أى على معايير « الواقعية » كما جاءت في الأدب البرجوازى في لحظة مسعوده الموقته لصعود البرجوازية ذاتها . يطرح بنوه الانحطاط عند لوکاتش سؤالين : يمس السؤال الأول نظرية لوکاتش وقد انفلقت على حالها ، فهى تتقبل الواقع اذا جاء في النظرية ، أما اذا اطلق الواقع عنصراً جديداً لا يوجد في سياق نظرية ، فنان النظرية لا تعرف به ، وبذلك تصبح النظرية قادرة على تحليل فترة تاريخية معنية ، وغير قادرة على تحليل فترة مغايرة . وعلى

هذا ، فان لوكاتش يحل اعمال بلازاك وغوتة ، في حين لا يعترف بأعمال بروست او جوبيس وبذلك تستغل النظرية على نساج معنية . نصل هنا الى سؤال المعيار الجمالى : لم يصدر مفهوم انحطاط الادب عن الكلية الاجتماعية التجانسة فحسب ، بل صدر ايضا عن المفهوم السكونى للمعيار الجمالى ، الذى اخذ به لوكاتش . فقد تعامل لوكاتش مع معايير الجمال كما لر كانت معايير خالدة ، وسابقة لایة ممارسة ، ومستقلة عن تجدد العلاقات الاجتماعية . ولهذا كان طبيعيا ان ينوس المعيار الجمالى عنده بين مفهوم ارسطو ومفهوم هيجل ، وأن يستعين بمعيار سابق للعمل الفنى ، او كتصور خاص جوهره ، ان صح هذا القول ، مختلف عن جوهر العلاقات الاجتماعية ، فكان جوهر العلاقات هو الانتاج ، وكان جوهر الجمال هو الوعى الذى يرى الواقع ولا يبده منه . ويسبب هذه المسافة فان الجمالى لا يلتقي بالاجتماعى الا عن طريق جملة من التوسطات .

لقد أقام جورج لوكاتش علم الجمال على ديناميك الوعى والاغتراب ، اذ صر « يصبح دور الفن تحقيق الوعى الذاتى »، او تحقيق تملك خاص للواقع قادر على الوصول الى الجوهرى » ، فكان الفن اداة تسمح للوعى بالانفاذ من الظاهر الى الجوهر ، ومن الوعى الزائف الى الوعى الحقيقى ، من الواقع المتشيء الى الواقع الشفاف : « يشكل « الفن العظيم دائمها نقينا تاريخيا مشخصا للاغتراب ، وحسنا مسبقا للحرية وللكونية »، وسيبلا الى الحقيقة التى لا توجد الا في « الواقع التناجم الساکمل » ، واداة لـ « تأكيد تراكم القيم الانسانية » ، انه الوعى الذاتى في اكثر حدوده اتساقا . يصبح الفن في هذه الرؤية وسيطا للانتقال الانسان من حالة النقص الى حالة الكمال »، ومن الواقع اليومى الى واقع المطلق ، ومن القيم الجزئية الى القيم الكاملة : « تحرر الانسان في العمل الفنى العظيم من الاسر الذى تقذفه فيه الحياة اليومية المفتربة » ، ويجد نفسه قادرًا على التماهى بـ « بالمضامين الكونية العظيمة للطبقة ، وللامة ، وللجننس البشري » ، فهو في العمل الفنى « يستطعن مصائر ومشائخ غريبة » ، ويتحرر من كل قيود الحياة اليومية ، التي تلفي الجوهرى بالعارض ، وتمحو الكلى بالجزئى . يلعب الفن في هذه الحدود دورا تطهيرا ، يسمح بالتجاوز والتعالى . وكان لوكاتش مستقى مع نظريته حين استعاد مفهوم ارسطو عن الوظيفة التطهيرية للفن ، حيث يتملى الانسان صورته في مرآة العمل الفنى . ويقرأ عالم النفس الانسانية ، وما يعتوره من نقص ويفحص به من كمال ، ثم يقرأ نفسه في هذه المرأة ، باحثا عن ادران الروح ؛ وسابرا غور النفس وما بها من عظلمة او هنات .

اذا كان العمل الفنى مرآة تتطهر النفس فيها ، فان هذه النفس لا تعرف التعامل مع لغة المرأة ، الا اذا كانت ذات دراية وخبرة يلغتها ، اى مؤنثة مع الدانع الجمالى ، والشعور الجمالى ، والوعى الجمالى ، او لنقل : ان العلاقة بين الانسان والعمل الفنى تدور في مدار محمد هو الوعى . نتف هنا امام ملاحظتين : تدور الملاحظة الأولى حول شكل العلاقة ، فهى علاقة بين الذاتs والموضوع : ذات تقرأ العمل الفنى او تستقبله ، وموضوع فنى لا يجد مناه الا في علاقته بالذاتs التي تستقبله . اى ان ما يحدد شكل العلاقة بين الانسان والعمل الفنى هو الوعى الجمالى لهذا الانسان ، الذى لا ينتج عن تربية جمالية محددة تاريخيا ، بقدر ما يبدو أنه وعي قصدى ، ووعى يحدد ذاتيا علاقته بالعمل الفنى . لهذا فان علاقة العمل الفنى بالانسان لا تتم عند لوکاتش في دينالكتيك الذاتs والموضوع ، بها انهما تم في دينالكتيك مثالى لعلاقة الذاتs بال الموضوع . وعن هذا الدينالكتيك تصدر الملاحظة الثانية : اذا كان سؤال الفن يبدأ بالوعى ، واذا كانت العلاقة بين العمل الفنى ومستقبله (بكسر الباء) تتم في دينالكتيك الذاتs والموضوع المثالى ، فمعنى ذلك ان المعيار الجمالى الذى يحكم هذه العلاقة هو معيار مجرد . ويبعد هذا التجريد واضحًا في جملة المقولات الفلسفية التي يبني فيها لوکاتش نظريته : القيم الكونية ، الكلية المتناقمة ، الانسان الكلى ، الوعى الذاتى ... ، خاصة ان التجريد عند لوکاتش لا يعني بناء اللحظة التاريخية المحددة وفقاً لدينالكتيك المجرد والشخص ، بل يعني الخروج عن اي سياق اجتماعي - تاريخي من اجل الوصول الى « الصفات » في تحديدها الاكثر شمولًا . ان جملة هذه الاسباب تجعل المعيار الجمالى عند لوکاتش يفتقر الى التاريخ ، فهو لا يرتبط بزمن بقدر ما يرتبط بجميع الأزمنة ، ولأنه كذلك فهو لا يتغير ، اى لا يستطيع ان يتوافق مع زمان تاريخي محدد ، ولا يستطيع ان يتعامل مع المستجدات الفنية ، فهو لا يخضع للجمال للتاريخ بقدر ما يخضع التاريخ للجمال .

لقد عمل لوکاتش ، وهو الماركسي الدؤوب ، على بناء صرح جمالى شاهق ، يزاوج بين القيمة الجمالية والوظيفة الاجتماعية ، لكن هذا المشروع كان يبدو مثاليا اكثرا مما هو بماركسي ، لأنه جعل من الكمال الفنى شرط الوظيفة الاجتماعية ، علما ان هذا « الكمال » لا يرتبط بزمانه التاريخي ، ولا يتكون وفقاً للتغيرات الاجتماعية التي تقوم ببناء المعايير الجمالية وهدمها ، بل ترتبط بمفهوم كلاسيكي أساسه المتعة الجمالية . ولم يكن بريشت مخطئا . حين اتهم لوکاتش بأنه يدعو الى واقعية تكتفى

بالجمال وتلود من كل معركة اجتماعية ، وبأنه يدعو الى فن شكلي يمثل باستمرار الى معايير جمالية قائمة خارجه ، معايير اما وجدت وانتهت ، او انها لم توجد ، وظلت حلمًا فلسفيا ، ان لم تكن حتىنا الى زمن مستقيم لا يهزه التناقض ولا تؤرقه الازمة . لقد حكم الحين الى « الكلية المفقرة » تصور لوكانش للفن ، فرفض كل جديد فني ، ورفض التعامل مع كل ما يقترب من « الثقافة الجماهيرية اليومية » ، فالفن لديه يتعامل مع الكوني والشامل ، علما ان التعامل مع الشامل يلغى دور السياسة ، وعلما ان التعامل مع الكوني يبدأ بجوهر الانسان ، ولا يصل الى الفن الطبقي أبدا .

اذا بحثنا عن الاسباب التى جعلت لوكانش يوحد ، في التحديد الاخير ، بين الفن المطلق والانسان المطلق ، ويرى عن « الفن النسبي » و « الانسان النسبي » . يمكن ان نرى ان هذه الاسباب لا تقوم في مفهومه الجمالي فقط ، بل تنهض اصلا من بعض سمات منهجه العام ، ومن هذه السمات: الحتمية ، الفائية ، مفهوم التقدم الانسانى ، النزعة النخبوية . نبدءا من السمة الاولى رأى حتمية الانحطاط الكلى للمجتمع البرجوازى ، بما فيه انحطاط الفن طبعا ، غير مكرث بدراسة لخطه التناقض الذى تحكم هذا المجتمع ، والتى تجعله يقدم بدون وعي منه جملة من العناصر الايجابية التى يمكن ان تكون في خدمة الطبقة العاملة ، اذا أعيد استعمالها من وجهة نظر سيناسية . وبالاعتماد على السمة الثانية رأى حتمية سقوط النظام البرجوازى ، وحتمية بزوغ النظام الاشتراكي ؛ فكان التاريخ لديه ينزع الى غاية قائمة في مساره ، ويجرى باتجاه ذروة لا يحيى عنها ، او انه لا يتحدد كتاريخ الا بسبب انتقاله المتتصاعد الى غاية قصوى ، يسعى اليها بمحض ارادته ، وبعزل عن دور الفعل الانسانى . وفي هذه الحالة فان الفكر كما الفن لا يتكون في داخل العملية التاريخية ، انما يسير موازيانا لها ، بحيث يصبح دوره مرآة تعكس ما يجري ، او تعكس الانق التاريخى لما يجري . يكتفى الفكر بتحقيق الانعكاس او يكاد ، او يكتفى بانعكاس سطلي او يكاد ، وحتى اذا حاول الفكر ان يكون ناعلا ، فان فعله هو تاكيد الحركة التاريخية السارية من الادنى نحو الاعلى . ان هذا البقتين المطلق بتاريخ انسانى كونى يسير ابدا الى ذروة قصوى له ارجع دور الفن عند لوكانش الى دور مرافق للحركة التاريخية من ناحية ، وجعل لوكانش يدافع عن كل فن — مرآة من ناحية ثانية ، اى انه كان يدافع عن جميع الفن الانسانى القادر على موازاة الحركة التاريخية المسائرة الى تحقيق « مملكة الحرية » . وما رجوعه المستمر الى التراث الفنى الانسانى الا تعبيرا عن ايمانه بمفهوم التقدم الانسانى ،

حيث كان يرى الفن كلحظة متميزة من الوعي الانساني اكثر منها معنى تاريخياً محدداً . يضاف الى تلك الاسباب موقف نخبوى مضمر في فلسفة لوكاش ، اذ كان يمايز بين « الوعي الصحيح » و « الوعي الزائف » ، ويجعل من الوعي الاول أساساً للثورة ، ومن البدهي لديه ، أن يكون مقام الفن في مدار الوعي ، وفي مدار الصحيح من الوعي ، اي ان الفن لا يتحدد لديه كعملة اجتماعية من العلاقات الاجتماعية ، انساً يرتبط ، او يكاد بالذات المبدعة ، او بشكل معين من الوعي المبدع ، الذي يتنفس علاقات الاغتراب في المجتمع الرأسمالي ، ويستطيع النفاذ من الظاهر الى الجوهر .

ان جملة هذه السمات ، جعلت لوكاش يربط الفن بالتحرر . بدون ان يقيم رباطاً صميماً بين التحرر والفعل السياسي ، فظل الفن مرهوناً بالوعي الانساني الكوني ، ولم ينتقل الى مدار الصراع الطبقي ، الذي يفرض شكلاناً جديداً ، مرهوناً بمعطيات زمانه ، وبالتحولات المادية فيه . ومثل هذا الانتقال يفترض التخلّي عن غائية التاريخ الذي يسعى الى تماسه ، والوصول الى حاضر الصراع المحدد بتشكيله اجتماعية جديدة ، وبشكل جديد من الصراع الطبقي ، والذي هو المحرك الحقيقي للتاريخ ، ولتجدد الفن . وقد وجد هذا المتطور ممثلاً له في بريشت او لا ، وفي فالتر بنجامين ثانياً .

فالتر بنجامين : نحو وظيفة جديدة للفن :

اذا كان غارودي يعزّو تعلّى الفن الى اغتراب العلاقات في المجتمع البرجوازي ، فان فالتر بنجامين يطلب السؤال ، ويعيد صياغته بشكل صحيح ، حتى يأخذ شكله الثالث : تقوم أزمة الفن في عجزه عن التكيف مع المعطيات الجديدة التي انتجتها العلاقات الرأسمالية ، ولن يستطيع الفن ان يلعب دوره الاجتماعي الا اذا استوعب المتغيرات الجديدة ، لأن شكل المجتمع الجديد يفرض شكلاناً جديداً في الفن ، اي يفرض وظيفة جديدة شرط تتحققها هو تحقق الشكل الفني الجديد . بهذه الصياغة انتقل السؤال من اطاره المثالى التقليدي الى اطار مادى صحيح ، بحيث ينتقل الفن من تاريخه الذاتى الموهوم الى تاريخ المجتمع ، ومن مسرح الوعي الذاتى الى علاقات الاتصال ، ومن اسطورة الوحي الى وضوح العلاقات الاجتماعية . ويمكن القول : ان محاولة بنجامين هي من المحاولات القليلة التي رصدت وضع الفن ووظيفته في داخل مجل العلاقات الانتاجية ، نهارت في الفن انتاجاً مادياً ، ورات في الفنان منتجاً . وحين

يصبح الفن انتاجاً فان حركته تتحدد بحركة مجمل العلاقات الانتاجية . وبما ان حركة القوى المنتجة هي التي تحدد شكل المجتمع وشكل تحوله ، فان حركة القوى المنتجة الفنية ، من حيث هي جزء من قوى الانتاج الاجتماعية ، لا تتحقق الا اذا ساهمت في تحويل علاقات الانتاج القائمة . بدءاً من منظور يعتبر الفن انتاجاً ، لجأ بنائيين الى مفهوم التكينك ، الذي يشير الى درجة تطور القوى المنتجة من ناحية ، والذى يسمح للفن بوظيفة جديدة ، حين يعرف الفن كبنية الاستقادة من المجزات التقنية لتجديد أشكاله .

ان استخدام الفن للتقدم التقنى يمنحه أساساً جديداً لتطوير الأشكال والاجناس الفنية ، ان لم ينتقل السؤال الفنى الى آفاق جديدة لم يعرفها من قبل ابداً ، اذ ان التقنية الراسمالية تضع امام الفن مواد جديدة ، تنقله من تاريخ الى تاريخ ، ومن هذه المواد : آلات الطباعة ، الكاميرات ، الموسيقى ، العمارة ، وقنوات النشر والتوزيع والاستهلاك والتي ترك آثاراً واسعة على الفن في معناه ودلالته . أول هذه الآثار هو : **تنزيل الفن وضياع هاته المقدسية** ، فتاریخ «الفن كان» ، في معظم حالاته، ملازماً لتاريخ الطقوس والتقاليد التي تنزعه الفن عن الواقع ، والتي تجعل الفن يدور في القاعات المغلقة ، ويستغلق على نخبة متعلمية ، حتى يبدو الفن عندها طقساً دينياً له شروطه الخاصة ورموزه وشارته ، والتي تبدأ من وعي خاص لا يقتوم في المجتمع الفعلى ، اى ما في مجتمع مباین له ونقیض . ان التقنية الحديثة التي تستطيع طباعة ونشر وتوزيع الاعمال الفنية تخلص الاعمال الفنية من سحرها ، وتخلص الانسان من أوهامه عن سحر الاعمال الفنية ، اى ان «الفن لا يفقد هاته» في زمن اعادة الانتاج الميكانيكي » فحسب ، بل ينتقل أيضاً من حيز الخاصة الى حيز العامة ، في تنزيل مجتمع محكوم بالصراع الطبقي وبالحركة الاجتماعية المستمرة . في تنزيل الفن وانزياله من مدار الخاصة الى مدار الجمهور ، يتبدل الاساس الذي يقوم عليه الفن : ينتقل من مدار الطقوس والتقاليد الرمزية الى آفاق السياسية . وهكذا نقل بنائيين السؤال «الفن من وضع الى آخر» ، نلم يقرأ الفن في اغترابه ، ولم يترجم المجتمع الراسمالى الذي يرجم الفن ، اى ما قرأ جيد العلاقات الراسمالية ، التي تسمح بدون وعي منها ، بامكانية انتشار الفن اجتماعياً ، «اذا أقرتـنـ هذا الفن بسياسة صحيحة تتضمن سياسة فنية صحيحة . نلمس هنا جيد بنائيين ، فبدلاً من ان يفرق في الرؤية الأخلاقية ، التي ترى الفن في مجتمع السلعة ، وتفصل بين الفن والراسمالية ، قام بالتقاط صريح لتناقض المجتمع الراسمالى ، الذي يسلع الفن في لحظة توزيعه ، ويخلق الجمهور القارئ في لحظة تضليله ،

والاستنادة من هذا التناقض ، ومحاربة المجتمع الرأسمالي بأدواته ،
يستزام سياسة جديدة ، وسياسة فنية جديدة .

لا ينهض موقف بنيمان على تصور تقني للفن أو للمجتمع ، فقد أقام
موقفه على سياسة تنادي بتحرير الطبقة العاملة وتنطلق من نظريتها .
وعن هذا الموقف صدر بحثه عن وظيفة جديدة للفن ، وعن شكل جديد
يسمح بتحقيق الوظيفة ، فالوظيفة الجديدة في مجتمع التحولات
المستجدة تامر بشكل جديد ، وما ربط الفن بالتقني إلا الفضاء المفترض
الذى يتجدد فيه الشكل والوظيفة . إن سؤال الشكل والوظيفة من وجهة
نظر السياسة ، يشير مباشرة إلى سؤال ملزם له وقرين ، وهو سؤال
الإنتاج والاستقبال الفنيين ، فيما الوظيفة الفنية الا المردود المفترض عن
لقاء العمل الفني والمستقبل (بكس البناء) ، وما الشكل الفني الا العلاقة
التي يتحقق فيها شكل جديد من الإنتاج الفني هو الأساس المادي
لشكل جديد من الاستقبال يحقق وظيفة جديد للفن . يؤسس هذا المفهوم
لشكل من الأدب والفن تماثل الوظيفة الجمالية فيه وظيفته الاجتماعية ،
اى يهدى التصور المثالى الذى يفصل بين القيمة الفنية والوظيفة الاجتماعية ،
ويدعو الى ممارسة فنية تكون الوظيفة الجمالية فيها أساس الوظيفة
الاجتماعية ، بحيث تقطع مع التصور المثالى لاستقلال الفن ودلالة الشكل
ومعنى الوظيفة . كان غوته يقول : « ان ناعالية الفكر العليا هي ايقاظ
النكر » ، ولم يكن بنيمان بعيدا عن هذا القول ، فقد كان يسعى الى ربط
الفن بالتاريخ ، ولهذا كان يسأل : ما هو مكان العمل الأدبي في علاقات
الإنتاج في فترة محددة ؟ لكنه كان يستدرك فيخضع السؤال السابق
إلى سؤال جديد : ما هو موقف العمل الأدبي من هذه العلاقات ؟ (هل
هو منسجم معها أم أن عليه أن عليه أن يعمل من أجل تحويلها ؟) ومن
هذا السؤال ينذر بنيمان إلى جملة من الأسئلة تمس وضع الأديب في المجتمع
البرجوازى ، ووضع المثقف البرجوازى بشكل عام ، والذى يحمل ومهى
السمات التالية : يقرن التقدم (التقني بانحطاطه) القيم غمرا عن رومانتيكية
رجعية عاجزة عن ادراك المسار التاريخي، يمثل بين انتشار الفن والانحطاط
مدانعا عن تصور نبوى للفن يسلوى بين « الفن الجماهيرى » والصناعة
الثنائية الاستهلاكية ، يدانع عن صورة الفنان البرجوازية . حيث يتسم
الفنان بالغموض وبالخصوصية المطلقة . واخيرا فالمنتف البرجوازى
يدانع عن النردية المطلقة ويمارسها ، بدون أن يدرى أنه يمارس وهم
الفردية كما تلبى إليها الإيديولوجيا البرجوازية . اي ان هذا المثقف في حيادة
الزائف يقوم بإعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية البرجوازية .

اراد بنيامين ان يبين ان المثقف لا يقف فوق الطبقات ولا تحتها ، فهو يقوم في علاقات الانتاج كعلاقة منتجة ، وان المطلوب هو ابعاد المثقف عن وهمه عن طريق سياسة جديدة تجنبه اكثر فاكثر نحو موافق الطبقة العاملة . ان ادراج الفن كما الفشان في سيرةورة العلاقات الاجتماعية سمح لبنيامين ان يتجاوز بعض الاطروحات المثالية التي اخذت بها لوكانش وغارودى وفينير ، والتي رفعها ماركوزه وادورنو الى تعاملها الاعلى الدافع عن الاستقلال الذاتي للفن . فقد رکن الى مفهوم الانتاج كما تحدده المادية التاريخية ، اي كعلاقة لا تقبل الا بعلاقة اخرى هي الاستهلاك ، ودرس في ديكالتيك الانتاج والاستهلاك معنى الفن والفنان .

حين يندرج الفن في الانتاج تنتفي فكرة الخلق من عدم ، وينتهي معها اسطورة الفنان الخالق، ويستجلی الفن كعلاقة اجتماعية ، تتكون في المجتمع ، وتتأخذ معناها من وظيفتها فيه ، فالفن يتكون ويتغير ويعمل كعلاقة مادية في علاقات المجتمع المادية ، ربما ان الانتاج شكل مادي ، فان الاستهلاك المرتبط به مادي في شكله ايضا ، وبالتالي فان دخول الفن الى ديكالتيك الانتاج والاستهلاك ينقل به فعل الفن من (مجال الوعي) الى مجال العلاقات المادية . لم يكن بنيامين ، وهو الدافع عن وحدة العلم والسياسة ، يدعو الى استهلاك الثقافة او الى صناعة ثقافية استهلاكية اساسها الكرم والتضليل ، بل كان يطالب بتحويل الادب والفن من مواد استهلاك الى وسائل انتاج تشير الى الاتجاه السياسي الصحيح ، او لنقل : انه كان ينقل مفهوم الاستهلاك الثقافي الى وضع جديد هو مفهوم الاستقبال الفنى ، وذلك عن طريق متظرون سياسي يستطيعون التقط ومماینة المواد الثقافية الاستهلاكية التضليلية واعادة بنائها بشكل جديد ، او بالسلوب جديد ، يسمح بقراءة جديدة الواقع ، وبفعل جديد ضد هذا الواقع . او بشكل آخر : ان الماداة الثقافية المسيطرة ، تلبي حاجات الاستهلاك كما تفرضها الطبقة المسيطرة ، وتلعب دورها الايديولوجي كوسيلة انتاج ايديولوجية ، وهي لا تنزع عن وضع التضليل الى وضع التویر ، ولا تنتقل من مستوى الاستهلاك الى مستوى الاستقبال ، الا بعد ان تعاد صياغتها في شكل جديد يعطيها معنى جديدا ، اي

يعطيها : قيمة استعمالية ثورية فاعلية تاريخية . وبالاعتراض على هذا المفهوم الذي يطالب بإعادة التشكيل الفنى للمواد الثقافية الاستهلاكية ، نفى بنiamin التعارض البرجوازى بين الفن والجمهور ، اللذين يوحدهما مشروع سياسى ، يرى الفنان منتجا ، ويرى مستقبل (بكسر الباء) العمل الفنى منتجا أيضا ، وذلك بسبب الآثار السياسية - الأيديولوجية الناتجة عن العمل الفنى ، والذي يتضمن المشقة والفاعلية .

نستطيع أن نلمح في موقف بنiamin الفرق بين مفهوم الفن كانتاج ، ومنهومه كمرأة كما هو الحال عند لوكتاش ، ففي الانتاج يتوحد الفنان والمستقبل (بكسر الباء) في عملية التغيير الاجتماعي ، ويتغيران ويتحوالان بتغير وتحول شروط الانتاج الاجتماعية ، أما في مقولة لوكتاش وقوامها العمل الفنى كمرأة ، فأن الفنان والمستقبل لا يتغيران بتغير الواقع الاجتماعي ، بل يرصدان هذا الواقع من وجهة نظر سكونية : العمل الفنى مرأة يقرأ القارئ فيها صوراً لالإنسان الشامل ، الذي لا يحده سياق اجتماعي - تاريخي ، بل ذلك الذى يتجاوز كل سياق حتى يعكس صفات الإنسان الشاملة ، اذ ان الشمول يستدعي توحيد الأزمنة . في العمل الفنى - المرأة لا يقرأ القارئ واقع المجتمع الذى يعيش فيه بقدر ما ينظر إلى عالم النفس الإنسانية ، إلى جواهرها الثابتة ، التي يعكسها عمل فنى لا يأخذ أدواته الفنية من تجدد العلاقات الاجتماعية ، بل من عالم القيم « الجمالية الكلاسيكية » من الوعى الجمالى المثالي . وهكذا يدور العمل الفنى في مدار الوعى ، يعكس الفنان فيه وعيه الجمالى ، ويقرأ فيه القارئ حدود وعيه في علاقته بالعالم . في حين إن الانتاج الفنى لا يكتفى بالوعى كلحظة عليا أو فوقيه ، ولا يقيم الأدب في مدار الأيديولوجيا بالمعنى البسيط للكلمة ، فالفن علاقة في جلة العلاقات الاجتماعية ، ويستلزم تحديدها تحديد جملة العلاقات الأخرى التي تتعمل في الفن ويفعل فيها الفن ، والقائمة في شرط محدد ، وفي زمن تاريخي محدد ، اذ أن تحديد الشرط التاريخي هو أساس تجديد الأشكال الفنية ، وأساس سياسة صحيحة ممكنة لانتاج الفن واستهلاكه ، اي الأساس الذى يربط بين الشكل والوظيفة . وبسبب هذه العلاقة نعرف لماذا دعا بنiamin إلى ثقافة جديدة مرتبطة بالطبقية العالمية ، في حين بقى لوكتاش يداعع عن ثقافة إنسانية شاملة .

انطلق بنiamين من فكر يرصد الظواهر بلا كسل ، ويحلل العلاقات بلا تقليد ، ويربط بين الفكر وزمانه ، فحاول توحيد الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية ، وأدرك أن شرط الانتاج الفنى لا ينفصل عن شرط الاستقبال الفنى ، وأن دراسة الانتاج والاستهلاك تستلزم دراسة المجتمع وأن تغيير المجتمع يتضى بتبسيس الفن والفنان والمستقبل . كان يعلن في مشروعه هذا ، أن ادب الثورة ، يتحقق في ديناركتيك العلم والسياسة حيث يكون العلم أساسا لبناء الشكل وتتجديده ، وتكون السياسة هي مرشد البحث العلمي واداة تضبط ايقاع البحث ووظيفته .

بعض المراجع الأساسية :

- 1 — K. MAR : Theories Sur La plus — value, t.1 Ed. Sociales, 1974,
p. 325 — 326.
- 2 — Recherches internationales, No 87. p.p. 126 — 152
- 3 — G. Lakacs : La particularite de l'esthetique (Literature et realite)
Budapest, 1966
- 4 — Karl Marx : Frederick ENGELS : On Literatate and Art (introduction by : Stephan Morawski, international general, New York,
1974..
- 5 — M. Lifshitz : The Philosophy of Art of K. Marx, plutopress 1976.
- 6 — R. Garaudy : Esthetique et invention du Futur, Paris, ed : 10/18,
1971.
- 7 — Entretiens avec G. Lukacs, Maspero, Paris 1969.
- 8 — E. Lunn : Marxism and Modernism university of ca Lifornia
press 1982.
- 9 — W. Benjamin : Illuminations. Fontana/Collins London. 1982.
- 10 — S. Buck-Morss : The Origin of Negative Dialectics. Harvester
press 1977
- 11 — Phil Slater : Origin and Significance of the FRANKFURT school
RKp. 1988.
- 12 — New german Critique.No : 3, 1974.



تساؤلات وهزوت

أحمد اسماعيل

كيف تنسب الآن للأرض

والريح ظهرك

والناس غيرك

والبيت خارطة من طباشير

هل يفتدي السهم سنبلا

هل ترق «البلاد» ، فلا تبدي لنا —

الريح بيتسا

ولا يتصدى الهواء سياجا

.....

.....

لك المجد يا شيخنا اللوذعى

نلا الشعر يركض خلف الزرافات

و «الحرف» لا يتلظى على جمرات «العلل»

قال من علمك؟

قلت ان « التواسيخ » تنصب الان مفروطة
والعمارات تتقب سقف البسلاط
توليت شطر كتاب المواريث
للرمل حد .. وللعشب حد
وانا ضائع خلف هذه الحدود

· · · · ·

كان لى نخلة
وكلت اخاف عليها
رسمت لها دائرة
وساعلتها الله : لا تبرحها
وكنت اذا جعت اقذفها بالحمى والجارة
فترضي السباتات بالتمر واهبة اكلها
توعدت للشمس : لن تحرقيها
وامضت عنها الرياح
واسميتها موطنى

· · · · ·

· · · · ·

رحلت نخلى
لم يعد هذا الحمى
ولم يبق من ذكريات التراب
سوى هذه الدائرة

الذى جمع العلب الفارغة

نبهى المصعىدى

ذلك النور الباهت الذى خلفه نهار الشتاء القصير يبدو كما لو كان دخانا . والريح التى ما انقطعت عن الهبوب تنفس الطرقات .

هيكل البيوت القائمة باللون يصعب تمييزها قد اغسلت لبرة تحت رذاذ المطر الخفيف . بربع عند التقاطع التريب : هذا الرجل الذى ارتدى وجهه المتقعر خلف هلال الشعر الحالى اللون . كان قابضا على عصى طويلة ، يمكن الان تمييزه في نهاية الشارع مستودعا للقمامه . تراجع جعلوا من مخلفات منزل قريب في نهاية الشارع مستودعا للقمامه . صوت خطواته الثقيلة في غمرة الدوامات من الهواء البارد وقد علقت بها الاترية . تراحت تقضته . جمع من حول صدره « بالطوط » قديم . اطلت سيدة في منتصف العمر من النافذة التي تقع في الطابق العلوى والقت بعض الماء المستعمل اغلقت النافذة على الفور . اقترب العجوز من بقعة الماء اللمعة وهى تنزلق على ارضية الشارع . حدق طويلا ثم واصل السير وهو يحمل وجهها رثا . ولا يجب القطع بأنه يقضى لياليه في مستودع البلدية . على اي حال فقد توقف عند بدخل المنزل والقى عينيه طويلا في بوادر المساء التي نبتت في جذوع المنازل ونفيما بين هبات الريح التي خفت بشكل ملحوظ . القت المصابيح التي تضاء في هذا الوقت تقريرا — القت مستطيلا من النور في الشارع . خطأ العجوز بضع خطوات الى الداخل . اشعل عودا من الكتاب في جوف الظلام الضارب اكdas الورق وبقايا الطعام والعلب الفارغة ، اعكست ظلا باردا . انحنى يلتقط بعضها . تهابيل الظلام . انكمش في ركن المكان . أنسد عصاه الى الحائط تكون الى الأرضية وهو يجمع « بالطوط » حول رأسه وصدره . بعض العمال قد انصرفوا من الوردية ، يتتساعد لفظهم عبر الشارع وهم يتضاحكون بشكل فج . الكلب الضامر أخذ يت sham حافة الرصيفه وقد تداعست اطرافه وارتخي ذيله الناحل . بعض النوافذ مضاءة بقوه . اندست المرأة بين ذراعي الرجل الذى اصطحبها الى ظلمة المكان . يظهر انها احسا بانفاس الرجل اللاهثة اذ انسلا في التوالي الخارج . كان في الرابعة عشرة عندما اصطحبته امه الى محل للبقالة ليجعل مقابل اعفائهم من اجرة غرفه صغيرة في الطابق الأرضى . في الصباح اقبل عمال البلدية .

الذئان

محمد الطو

تحت باقات النور المتموج
اللى بترسم ضلى المتموج
وسط الميادين
وانا سلائد عكاوى الاعسرج
باتفـرج ..
ع النبـونات .. والبتـارين
في الواجهـة الف فضـيحة
عن آخر مـسيحة
واحدـث مـاركـات
تزـيفـة وعـى المـلاـيين
« ورـاد أـمـريـكا »

..
..

ناـهـت رـجـلـيـاـ
فـخـليـطـ الـبـشـرـ المـحـشـورـ فـ الشـارـعـ

جلاليب .. تمصان .. عقلات
خواجات .. من كل الجنسيات
دناير .. ريالات .. دولارات
وجوامع .. وبارات
وسمساسرة .. وصنفات
طوابير الحميات .. الوفلات !!

الفكر يجذب ويودي
يعدى على المجرى
سكن العيش
الى جدرانها صفيح ..
وستقونها الريح
يسهدوا ويامهم
نوق الفرشة الخيش
والتهير اليومى في طعم العيش
يستطعم ذل اللقمة
ال الفكر يطيش .. ويطيش
وانا تحت العمارات العالية
ووسط صنوف العربات
نازل تضييش

جريدة سلاسل حربى
وتاريخ السخره المحسور

على قوري

اتأمل صورتي المرسومة

في معبود فرعون

وأشوف الدنيا المقسمة

في هذا السكون

ميزانها مش موزون

والعالم مالهش قانون

غير الفش وتزييف اللون

· · · · ·

تحت جدار العمر الهش

تمدت بكت

ومسحت في كمي

دمى المخنوق

· · · · ·

جرجرت سلاسل أحزان

وسط الميدان ..

ووقفت اصرخ

أسند بآيدي البيوت

اللى بتشرخ

أسند بكتفى البيان

أسند بقلبي الحيطان

لكن ..

من تحت تحت التراب

كانت النيران والمه

كانت النيران طالعه

.. وبناكل الاعلان

أزْمَة تُولْسْتُوْكَا

.. أحمد محمد عطية ..

ما هي الصلة بين مصالح الأديب وأدبه ، وبين وضعه الطبقي ونكره ، والى اي مدى يمكن للأديب أن يكون أسيراً لصالحه ولطبقته وقيمها ونطعاتها ؟! نتفق من الأدب العالمي ، للإجابة ، انموذج الأديب الروسي الكبير ليون تولستوي ، الكونت الاقطاعي ، والروائى الفذ .

يجسد تولستوي انموذج الصراع بين الفكر والسلوك ، بين الطموحات المثالية والمصالح الواقعية .. اذ لم تكن إرثته ، التي رافقته منذ شبابه البكر حتى وفاته ، الا تجسيداً لهذا الصراع بين مصالحه الطبقية وجبه للملك والترف واللهو والملذات ، وبين أفكاره المثالية لنبذ العنف وتوزيع الأرض على الفلاحين والزهد والتلشف .

فما هو السر المحرك لهذه الصراعات التي مرت تولستوي وسببت له عذابات ظلت تلازم طوال حياته ؟! ان السر الدفين يمكن ، في رأيي ، في ان تولستوي نبيل اقطاعي تشهده املاكه وابتهاجاته وحياة الترف والملذات التي عشقها . فلم يستطع التنازل عن ارضه بفلاحية كمالاً فكر وكماً تمنى وفقاً لثله العليا . وان هذه الحقيقة كانت ماثلة لديه بوضوح مؤلم لضميره ، وعيثا كان يحاول الهرب منها .

اتجاهان يتنازعان :

تنافر تولتسوي اتجاهان : الأول اصله الطبقي ونطعاته الطبقية ، والثاني : اتجاهه الفكري نحو المثل الإنسانية السامية ، . وكان الاتجاه

الأول يشده إلى أن يكون اقطاعياً وارستقراطياً في اقطاعيته ، لقد ظل حتى الثمانينات من القرن التاسع عشر يمارس الأعمال الاقطاعية ويفكر في مضاعفة أملاكه ويعلم بعمليات شراء الإبقاء وزيادة المحاصيل ، كما ذكر «بوريس بورسوف» ، وهذا فرض بدوره « موقف تولstoi السليم من الواقع الخارجي » . كما كتب « أرنولد هاوزر » في كتابه « التاريـخ الاجتماعي للفن » ، وجمل تولstoi ينظر إلى المشكلة الاجتماعية « من وجهة نظر طبقة النبلاء ، وكانت آماله في ازدهار المجتمع مبنية على تحقيق تفاهم بين ملوك الأرض وال فلاحين . فتفكيره كان لا يزال مرتبـطاً بالفـاهـيم الاقطاعـية الابـوبـية ، و حتى الشخصـيات الأقرب إلى تـحـقيق آرـائـه ، وهـما لـيـنـين وـبيـبرـ بيـجـوكـوفـ ، هي على أحسن الفـروـض شخصـيات تـقدـمـ إلى الشـعـبـ اـحسـانـاـ ، ولـيـسـتـ شخصـيات دـيمـقـراـطـيةـ حـقـيقـيـةـ . « كـماـ يـقـولـ هـاـوزـرـ » .

وكان دوستويفسكي يرى أن أدب تولstoi هو أدب كبار الملوك . وبالرغم من تعاطفه مع الفلاحين ودفاعه عنـهم ، إلا أن وضعـهـ الطـبـقـيـ ظـلـ يـبعـدـهـ عنـ الحلـ الحـقـيقـيـ لـمشـكـلةـ الـأـرـضـ وـالـفـلاـحـينـ : يـنظـرـ إلىـ تـولـسـتوـيـ ، بـحـقـ ، عـلـىـ أـنـهـ أحـدـ مـثـلـيـ أدـبـ مـلـكـ الـأـرـضـ هـذـاـ ، وـوـصـفـهـ بـأـنـهـ مـؤـرـخـ الـأـرـسـتـقـراـطـيـ الـذـيـ يـظـلـ فيـ روـايـاتـهـ الـعـظـيمـةـ ، وـلـاـ سـيـماـ الـحـربـ وـالـسـلـامـ ، مـلـتـرـمـاـ قـالـبـ تسـجـيلـ الـاحـدـاثـ الـتـيـ مـرـتـ بـأـسـرـةـ اـكـسـاكـوـفـيـانـ » . فقد كان يرفض الدولة والحكومة والكنيسة وملكية الأرض ، ولكن هذا كلـهـ لمـ يـقـدـهـ إلىـ فـهـمـ سـيـاسـيـ صـحـيـحـ بلـ أـفـرـقـهـ فيـ «ـ تـأـوـهـاتـ حـالـةـ غـامـضـةـ وـعـالـجـزـةـ » . جـعلـهـ يـنـكـرـ أـيـ قـيـمةـ للـسـيـاسـةـ وـالـأـدـبـ وـالـفـنـ وـيـدـعـوـ إـلـىـ دـيـنـ جـدـيدـ غـامـضـ .

كان هذا هو تأثير الاتجاه الـطبـقـيـ لتـولـسـتوـيـ كـاقـطـاعـيـ . أما اتجـاهـهـ الـفـكـرـيـ فقدـ كانـ يـدـفعـهـ إـلـىـ مـهـاجـمـةـ نـظـامـ القـنـانـةـ وـإـلـىـ مـصادـقـةـ الـفـلاـحـينـ وـتـعـلـيـمـهـ ، حتىـ فـكـرـ فيـ تـوزـيعـ أـرـضـهـ عـلـيـهـمـ مـقـابـلـ دـفـعـهـمـ أـثـنـانـهـ مـقـسـطـةـ مـالـيـاـ عـلـىـ ثـلـاثـيـنـ عـامـاـ ، وـلـكـنـهـ رـفـضـواـ نـذـلـكـ لـفـقـرـهـمـ وـلـعـدـمـ تـحـزـيرـهـمـ كـقـانـ .

وقد ظـلـ هـذـاـ الصـرـاعـ نـاشـبـاـ فـيـ دـاخـلـ تـولـسـتوـيـ ، بـيـنـ تـأـيـيرـ الـبـيـئـةـ وـالـطـبـقـةـ وـالـأـسـرـةـ الـاقـطـاعـيـةـ ، وـبـيـنـ طـمـوـحـاتـ الـأـنـسـانـيـةـ لـتـحـقـيقـ نـمـلـهـ الـعـلـيـاـ وـتـعـاطـفـهـ مـعـ الـفـلاـحـينـ وـدـفـاعـهـ عـنـهـ .

بداية الازمة :

وتـدـلـنـاـ سـيـرـتـهـ ، الـتـىـ كـبـهاـ «ـ الـكـسـنـدـرـ سـوـلـوـفـيـفـ » . فـيـ مـقـدـمـةـ أـعـمـالـهـ الـكـاملـةـ ، عـلـىـ بـداـيـةـ أـزـمـتـهـ الـرـوـحـيـةـ وـالـفـكـرـيـةـ وـالـمـنـادـيـةـ مـنـذـ شـيـابـهـ الـبـساـكـ . وـتـطـلـورـهـاـ عـبـرـ مـراـحلـ حـيـاتـهـ حـتـىـ وـفـاتـهـ .

ولد ليون تولستوي في الثامن والعشرين من شهر أغسطس سنة ١٨٢٨ في ضيعة أبوه « ياسنيايا بوليانا » لأسرة اقطاعية ، وكان الابن الخامس والأخير لها . وعرف اليم في طفولته ، فقد توفيت أمها وهو لم يتجاوز سن السنة ونصف السنة ثم مات أبوه وهو لسم ينزل في الثامنة من عمره . فتكللت جدته وعمته بتربيته هو وأخوته . ولكن جدته لم تلبث أن ماتت أيضاً بعد شهور قليلة رعاية عمة أخرى هي « بيلاجيا » حيث تعيش مع زوجها القطاعي في مدينة قازان ، والتحق بمدرستها الثانوية وهو في الثانية عشرة من عمره . وعرف تولستوي بقراءاته النهمة في هذه السن المبكرة . ودخل الجامعة سنة ١٨٤٤ ولم يكُن يبلغ عايه السادس عشر ، وتقلب بين دراسة اللغات الشرقية ودراسة القوانين . وكانت هذه بداية ازمه وتناقضاته وعذاباته، إذ أشار عليه استاذه في كلية الحقوق بدراسة كتاب « روح القوانين » لونتشكيو ، ولكن تولستوي فضل دراسة روسيو ، وقرأ اعترافاته التي حولته تماماً عن طريق الدراسة ووضعت في رأسه بذور أفكاره المثالية والأخلاقية والروحية والطبيعية .

وكانت تلك هي البداية المريء للصراع في حياته ومنتبت ازمه وتميزه بين صورتين متعارضتين من الحياة ، البساطة والتفاني والكشف والكمال الأخلاقى وحب الطبيعة ، والتعلق بالملذات والترف وأخذ ييش ازمه وهمومه في يومياته التي واظب على كتابتها منذ ذلك الحين . ويصف النساقد السوفيتى « الكسندر سولوفيف » هذه الفترة الهامة التي شهدت بداية ازمة تولستوي قائلاً : « لقد قرأ اعترافات روسيو بحماسة شديدة . وهو منذ الآن يبحث عن معنى الحياة مهموماً قلقاً ، ويشرع في كتابة يوميات شخصية سوف يواصل كتابتها إلى آخر حياته . وهو منذ ذلك الحين ، يرى مفتونا بالفشل الأعلى للكمال الأخلاقى الذى يتحقق الاتصال بالطبيعة ، وتكله البساطة . وما هو ذا يعلق على صورة رصيمة لروسيو ، كانها بقية من بقايا قديس . ولكن هذا لا ينفي أنه كان يميل إلى حياة المجتمع وحفلات الرقص والاستقبالات التي تهيبها عنده الثرية بلاجيا ويتطلع لأناته السلوك وحسن المظهر ! هكذا كانت تتنازعه صورتان من صور الحياة متعارضتان تعارضاً مطلقاً » .

وهكذا ترك تولستوي في الجامعة سنة ١٨٤٧ وهو في الثامنة عشرة والنصف من عمره ، بعد عامين من الدراسة الفاشلة التي نسب فرق له ولم تحقق مثراه وتطلعاته . وترك قازان عائداً إلى ضياعته « ياسنيايا بوليانا » محاولاً تحقيق أفكاره . فيساعد فلاحيه الاقنان في بناء بيت جديدة لهم ويفتح مدرسة لتعليمهم . ولكنه سرعان ما يصطدم بخشونة الواقع وشدة كوك الفلاحين ، فدركه اليأس وينهى كل ما شرع فيه ، وينذهب إلى سان

بطرسبورج حيث تشهد المذادات وحياة المجتمع الاسترطاطي فينغمس في القمار والشرايين ومصاحبة النسوة الفجربيات ويفرق في الديون .

وتلازمه تنافضاته طوال السنوات الثلاث التالية ، فيتراجع بين هدوء الريف في « يالسنيا بوليانا » صينا وبين صخب العاصمة وملذاتها شتاء . وتزداد ازمته وديونه فلا يجد طريقة للخلاص منها ومن تنافضاته وازدواجيته سوى قبول نصيحة أخيه الأكبر بترك هذا النوع اللاهي المتناقض من الحياة والانتحاك بالجيش . ويلتحق بالجيش . ويمضي سنتين متقطعاً في المدفعية ، ويتعلق بحياة القوازن البسيطة الخشنة التي تشهد إلى البساطة والأخلاقية . ويفكر في كتابة رواية ، كما نصحته عمه « تانيا » .

روايتها الأولى :

وفوقها زاد تولستوي كتابة أول أعماله الروائية « الطفولة » ، وأعاد كتابتها ثلاث مرات متتالية ثم أرسلها في يونيو ١٨٥٢ إلى الأديب الروسي « نكراسوف » لينشرها في مجلة « المعاصر » بتوقيع مبتعم هو « ل.ن. » . وتشجعه حفناوة النساء بروايتها الأولى على الثقة بقلمه ومواهبه ، فيشرع في كتابة روايته الثانية « المراهقة » ، ويقدم استقالته من الجيش ليفرغ للكتابة غير أنها ترفض بسبب نشوب الحرب ضد الاتراك في شهر مارس ١٨٥٣ . فيطلب الانتحاك بالجبهة لحرارة العدو على ضفاف الدانوب ، وكان قد بلغ سن السادسة والعشرين . غير أنه يجد أحد أقاربه « الجنرال جور تشاكوف » قائداً للجبهة ، فيبقى بمقرقيادة تحت رعاية القائد وعنائه . ومن هنا يعود تولستوي إلى حياة الترف الاسترطاطية .

وتتجدد ازمته ، ويتباطل بين انغماسه في المذادات وطموحه لتحقيق الأخلاقيات والمثل العليا ، ورغباته في الحياة الجادة ، والانتحاك بصفوف المحاربين . فيطلب إبعاده عن مقر القيادة حيث الرفاهية والراحة برعاية قريبة القائد « جورتشاكوف » ويلتحق بجبهة القرم حيث تدخل الانجليز والفرنسيون إلى جانب الاتراك ، ويصل إلى سيفاستopol المحاصرة ، ويرقى إلى رتبة ضابط في قيادة أحدى سرايا المدفعية .

وتنمازعه في هذه الفترة فكرتان متناقضان أيضاً ، إعادة تنظيم الجيش وخلق ديانة مسيحية جديدة تحقق السعادة على الأرض ، وبظل هذا الطموح الروحي يشقشه طوال حياته ويشكل مثله الأعلى : ويتمكن في هذه الفترة من كتابة عملية الروايين التاليين « المراهقة » و « الشباب » . وتشتد الحرب في جبهة وسط أوروبا اشتعالها أكثر من شهر ، فيري ويلات الحرب

وديارها ، ويعبر عن رؤيته للحرب كمذبحة في قصة عنوانها « سبياستبول في شهر ينـاير » تنشرها باسمه كاملاً لأول مرة في مجلة « المعاصر ». وتحدث هذه القصة ضجة كبيرة وتلفت الانظار إلى اسمه وقدراته الأدبية والفنية ككاتب كبير . ويتبين له عمله في سرية احتياط بعيداً عن نيران الجبهة المشتعلة مزيداً من التفرغ للكتابة ، فيكتب قصتين عن معارك قلعة سبياستبول : « سبياستبول في مايو » و « سبياستبول في أقليمطس ». ولكن الكلمة تسقط بعد أحد عشر شهراً من الدفاع البطولي ، فيعود تولستوي إلى بطرسبورج ويتعرف على الأديب الروسي الكبير تورجنيف ويقيم في بيته ويقدمه إلى الأوساط الأدبية والاجتماعية بالعاصمة الروسية ، فيقابل بحفاوة كبيرة ككاتب مرموق وكبطل من إبطال القتال . وينال إجازة مفتوحة من حتى تقبل استقالته مع نهاية عام ١٨٥٦

الأزمة تعمق :

ويغريه النجاح بالعودة إلى حياة البذخ واللهو والشراب . فتنطفىء أزمه وتقعـقـ ، ويعاوده تأبـ الضمير من جراء تناقضاته بين حبه للهو والحياة المترفة وطموحاته الأخلاقية والروحية للمثل العليا . تلك الأزمة التي صارت جزءاً لا يتجزأ من تكوينه وظلت تلازمـ طوالـ حـيـاتـه . وقد عبرت ابنته « تاتيلانا » في مذكراتها الصادرة مؤخراً في موسكو عن هذه الأزمة قائلاً : « لقد كان في صراع دائم مع رغباته ، غارقاً في التحليل الذاتي ، يقاضي نفسه دون رحمة ... » ودفعـهـ هذاـ الـصراعـ وتـلكـ الأـزمـةـ إلىـ التنـقلـ والسـفـرـ ومحاـولةـ الهـروبـ وـالـخـلاـصـ مـنـ المـدنـ ، حيثـ المـذاـتـ وـالـمسـرـاتـ التـيـ يـعشـشـهاـ وـيـوـدـ الخـلاـصـ مـنـهاـ . فـاصـطـدمـ بـتـورـجـنـيفـ وـقـاطـعـ الأـوسـاطـ الأـدبـيـةـ بـالـعـاصـمـةـ ،ـ ثمـ غـارـهـاـ إـلـىـ ضـيـعـتـهـ فـيـ «ـ يـاسـنـيـاـ بـولـيـانـاـ »ـ .ـ وـهـنـاكـ بـداـتـ صـرـاعـاتـهـ وـمـذـابـاتـهـ تـخـلـ طـورـاـ جـديـداـ عـنـهـ حـاـوـلـ وـضـعـ اـنـكـارـهـ لـحرـرـ فـلاحـيهـ مـوـضـعـ التـطـبـيقـ وـتـمـلـيـكـهـ اـرـاضـيهـ عـلـىـ انـ يـدـفعـواـ لـهـ اـثـمـانـهاـ مـقـسـطـةـ عـلـىـ ثـلـاثـيـنـ سـنـةـ ،ـ فـاصـطـدمـ بـرـفـضـ الـفـلاحـينـ الـذـيـنـ تـوقـعواـ تـوزـيعـ الـأـرـضـ عـلـيـهـمـ بـالـجـانـ .ـ وـهـذـاـ مـاـ لـمـ يـقـوـ تـولـسـتـوـيـ عـلـىـ الـاقـدـامـ عـلـىـ لـحـبـهـ لـلـمـلـكـ وـتـعلـقـهـ بـمـصـالـحـ الـطـبـيـةـ وـالـاقـطـاعـيـةـ الدـاخـلـةـ فـيـ صـمـيمـ تـكـوـينـهـ ،ـ فـكـانتـ مـصـالـحـهـ أـقـوىـ مـنـ كـلـ اـنـكـارـهـ المـالـيـةـ .ـ

كان هذا الصراع بين الفكر والسلوك في قضية الأرض وال فلاحين جزءاً لا يتجزأ من أزمة تولستوي ، أما الجانب الآخر من أزمه فيتبل في الصراع بين تعلقه بالبيئة الاستقرائية المحيطة به وطموحه للمثل العليا . وظلت الأزمة بجانبها تطحنه وتمزقه طوال حياته حتى ساعاته الأخيرة .

وقد شكل تارجحه بين النبلاء وال فلاحين عقدة حياته وازمه وعذابه ، ويصف « بوريس بورسوف » هذه المقدمة في حديثه عن تجربته الفاشلة مع فلاحيه عقب عودته من سيباستبول وصيانتها ، فيقول ان : « مسألة رحلته الى يالسنيايا بوليانا بعد عودته من سيباستبول البطلة في صيف عام ١٨٥٦ لم يذكرها حتى بكلمة واحدة . جرى ذلك مع العلم ان تولستوي قام بذلك الرحلة بهدف اجراء مقابلة حاسمة مع فلاحيه على امل الاتساق معهم حول قضية تحريرهم من الرق » .

واثر كل صدام بين فكرة المثالى وحقائق الواقع الاجتماعي المادية ، يهرب تولستوى ويرحل . فقصد الى باريس بعد تجربة حب فاشلة . وفي باريس تصدّه رؤيته المشهد تنفيذ حكم بالاعدام ، فنهاجم احكام الاعدام ، وتتمو عنده نظربيته النوضوية في رفض الحكومات . ويفادر باريس غاضبا الى جنيف . وفي سويسرا يتعرف الى احدى قريباته « الكسندرة تولستوى » ويهبها ، ولكن كبر سنها يحول دون زواجهما فتحت حول الحب الى صدقة دائمة طوال حياته . ويقع حادث آخر في فندقه السويسري من قبل احد النبلاء الاثرياء ، يجدد ازمه ويدفعه للرحيل من سويسرا في غضب ، ويتجه الى المانيا ليقع في العاب القمار ويغرق في مانحة الروليت بمدينة بادن بادن ، حتى ينفذ معظم ماله ، فيكر راجعا الى ضياعته الريفية في « يالسنيايا بوليانا » ، ويرتد الى محاولاته لتحقيق مثله العليا ويحاول تطبيقها بان يحرث أرضه ويزرعها بيديه . وتنقل كتاباته الابداعية في هذه الفترة ، فلا يكتب سوى يومياته التي يواكب على بتها أفكاره وهمومه . ويفتح مدرسة لتعليم أبناء الفلاحين في نهاية عام ١٨٥٩ يمارس فيها التعليم بنفسه . غير ان شخص خبراته بال التربية والتعليم يعوقه عن مواصلة عمله . فيرحل مرة أخرى الى اوروبا ، وينزور ايطاليا وانجلترا وفرنسا .

وباتى الفضاء الرق في شهر فبراير ١٨٦١ ليجدد حماسته لملته العليا . فيعود مسرعا الى روسيا ويعين كوسبيط للصلح في مقاطعته ، ويترغ لها هذا العمل طوال سنة كاملة ، ويقف في هذه المهمة الى جانب الفلاحين في تقسيم الاراضي الزراعية بينهم وبين السادة ملوك الاراضي مما يثير حنق الآخرين ضده . ولكن هذا لا يثنيه عن المضي في تحقيق مشروعاته المثلية الطموحة ، فينشئ اربع عشرة مدرسة ، ويصدر مجلة تربوية ، ويعلم الاطفال ان المدينة شريرة ، ويرفض النز و السياسيّة . ولكنه لا يلبث ان يصطدم بالواقع المعاير لأنكار المثلالية ، اذ يجد مدرسيه الثوريين يعلمون الاطفال السياسة مما يثير المتاعب بينه وبين الشرطة ، فتوقف كل مشروعاته ويغلق مجلته ويفادر ضياعته الى موسكو ليترغ للادب والحياة الاسرية .

زواجه وأزمنته

يتزوج تولستوي في شهر سبتمبر عام 1862 من « صوفيا برس » ذات الثمانية عشرة ربيعاً ، بعد حب سريع ملتهب . ويحدث هذا الزواج تغييراً عظيماً في حياته ومشروعياته ، فتهاها أزمنته ويتوقف عذاب ضميره ويعدل عن كل مشروعاته ومثله العليا ويغلق مدرسته ومجلته ، ويعيش حياة الكونت الاقطاعي متفرغاً لادارة أملاكه وزيادة ثروته . ويترغب ابتداء من العام التالي لزواجه (1862) لكتابية أعظم أعماله الروائية « الحرب والسلام » ، وتعاونه زوجته في قراءة تلك الرواية الكبيرة ومراجعة نسخ منحاتها . وينشر الجزء الاول من الرواية سنة 1865 بمجلة « الرسول الروسي » ، وهي المجلة المهمة التي نشرت في العام التالي رائعة دوستويفسكي الروائية « الجريمة والعقلاب » . ويعتني تولستوي لاتمام روايته العظيمة لمدة ست سنوات متواصلة حتى ينهاها سنة 1869 ، حتى يعد كف طيلة هذه السنوات الست عن كتابة يومياته الى ان صدرت الرواية تباعاً في مجلدات .

ولكن ما أن تصدر الرواية كالمئة ، وينال تولستوي حقوقه المالية من الناشر ، حتى تعاوده أزمته ويسفر قلقه وعذابه ، فيفسد ادب « ياسنيايا بوليانا » متنقلاً في ربوع روسيا ، وتسيطر عليه فكرة الموت وتشير هلعه ورعبه فياخذ في تردد استثنائه القلقة عن معنى الحياة ومعنى الموت ! ويعود الى مثله العليا فيفتح مدرسة لتعليم ابناء الفلاحين خلال سنتي 1870 و 1871 ويكتب لهم مصباحاً للأطفال في كتاب ييلخ نحو ثمانمائة صفحة بعنوان « كتاب المطالعة الأدبية » يعلمهم القراءة . ويلقى هذا الكتاب نجاحاً عظيماً ويوزع مليون نسخة . ولكن هذا الاتجاه الى كتب المطالعة للأطفال لم يرض زوجته ، اذا كانت تريده كاتباً روائياً متفرغاً لكتابية الرواية .

ويجمع تولستوي بين أعماله التربوية للأطفال وكتابه روايته « أنا كارنينا » ، التي بدأ كتابتها في مارس 1873 وظل يكتبها طوال اربع سنوات حتى أنهى في صيف 1877 . وإذا كانت روايته « الحرب والسلام » هي اليادة روسية كما يقال فإن « آنا كارنينا » هي يانوراماً روائية شاملة للمجتمع الروسي .

ازمة مع الدولة والكنيسة .

كانت الكتابة هي المنفذ الروحي لتولستوي من أزمنته وقلقها وعذاب ضميره وطريقه للخلاص من تناقضاته بين الفكر والواقع . لذا كان فراغه

من كتابة عمل روائي ايذانا بتجدد ازمه وعودة قلقه وعذاب ضميره . فيحاول في العالمين التاليين ١٨٧٧ و ١٨٧٩ التردد على الكنيسة ليمارس الطقوس والعبارات المسيحية ، ولكن دون جدوى . فلم تقنعه الكنيسة . واخذ ينقب في الكتب المسيحية ، ويرفض كل اشكال الدولة ، ويدعو الى مقاومة العنف ويحاول اقناع الدولة بعدم مقاومة الشر بالعنف طبقا للمقوله المسيحية . ويكتب الى القيسar « الكسندر الثالث » طالبا الغنو عن الثوريين المتهمن باغتيال أبيه « الكسندر الثاني » في اول مارس سنة ١٨٨١ فلا يجد نداءه اذنا صاغية ، وينفذ حكم الاعدام في الثوريين الخمسة .

وفي نهاية عام ١٨٨١ ينتقل تولستوي الى موسكو ليتحقق البناء بالجامعة والمدارس الثانوية . وتشترى الاسرة منزلًا كبيرا محاطا بحديقة ، وتعيش حياة الاسر الاستقراطية الثرية المترفة ، مما يثير ثور تولستوي ويحرك ازمه ويزيد من عذابه ، فيبعد عن حياة اسرته المترفة ، ويذكر مثلثة العليا ، ويرتدى ثياب فلاح ويتعزل كالقديس في حجرته مكتفيا بالطعام النباتي ، ويستفرق في أفكاره الدينية وتأملاته الفلسفية ويمارس أعماله بيده ، ويشترك في يناير ١٨٨٢ في اعمال تعداد السكان بأقرب أحياء موسكو ، فتصدمه مشاهد البؤس والفقير . وتوثق علاقته بفللاح فوضوى مسيحي مثله يدعى « سيوتايف » ينصحه بالتنازل عن أملاكه وان يحيا حياة الفقراء . ولكن تولستوي لا يقوى مرة اخرى على التخلص عن أملاكه ، اذ ظل تكوينه الاقطاعي يسيطر عليه ويجعله حزينا على املائه لزوجته وبهها حقوق التأليف عن كل كتاباته الصادرة حتى عام ١٨٨١ .

وقادته ازمه وتناقضاته وعذاباته الفكرية والروحية الى رفض الادب والفن وانكار اي قيمة او جدوى لها ، وصار هدفه هو نشر دعوته الروحية الخامسة الى دين جديد يصلح العالم ، وعيثا تحاول زوجته وأصدقاؤه اعادته الى اعماله الأدبية الا انه يصر على الرفض ويفادر بيته سنة ١٨٨٤ اثر مشاجرة عنيفة مع زوجته حاملا كيسه على كتفه ، غير أنه لم يلبث أن عاد الى منزله ، لأن زوجته كانت تحمل مولودهما الثاني عشر ، ليعلنى من عذاب الانفصال الروحي والفكري بينه وبين اسرته . وتدلنا مذكرات ابنته ، على أن سر ازمه هذه يمكن « في ان اسرته لم تنتف اثره بعد ان توصل الى ضرورة تغيير نمط حياته والتخلص عن املائه فقد قال : لا استطيع المشاركة في تربية ابني في ظروف اعتبرها مذمورة بالنسبة لهم . لم يعد يوسعني ان املك بيتي ومزرعة . ان كل خطوة اخطوها في هذه الحياة عذاب لا يطاق .. أنها ان ارحل ولما ان نغير حياتنا ننزع املاكتنا ونعيش بعرقنا كما يعيش سائر الفلاحين » . ومع ذلك لم

يرحل تولستوي ولم يوزع املاكه ، وظل يحمل عذابه ويضخم من ازمه طوال السنوات المتبقية من عمره ، متارجحا بين رغبته في تحقيق مثراه الــليا وتمسكه بمصالحة الطبقية وجبه للملك .

ازمة الجنس

ولم تكن ازمه مع اسرته فحسب بل مع نفسه ، لانه كان يعاني من التناقض بين ما يدعو اليه من الزهد في كتاباته وآرائه وما يشتهيه من ملذات الحياة . فمع انه شحن كتبه الجديدة ، « ثمرات التعليم » و « قوة الظلمان » و « لحن كروتيز » ، بمواعظ أخلاقية داعيا الى نبذ الجنس محذما حياة الزهد والبساطة والتقطف والبعد عن الشهوات الا ان يومياته ظلت تحمل عذاب ضميره وتعبر عن شفنه بالجنس في هذا السن الكبير مما ضاعف من ازمه .

وتساءل الأزمة في سنة 1891 عندما يحاول مرة اخرى المطابقة بين مذهله وسلوکه وان يتنازل عن املاكه ويزع اراضيه على فلاحيه رغم معارضه اسرته ، الا انه لا يقوى على ذلك مرة اخرى . اذا آلت املاكه الى اولاده العشرة ، وأصبحت ايرادات كتبه حتى سنة 1881 من حق زوجته ، اما الكتب الصالحة بعد عام 1881 فهي وحدها التي صارت موضع النازل عن حقوقه .

غير انه عاد في السنتين التاليتين 1882 و 1893 الى مناصرة قضايا انفلحين الجوعى بسبب القحط المتواصل ، وتعرض لعداء الحكومة ، وصودرت كتاباته السياسية ، واقتصر وزير الداخلية وضعه في دير ، ولكن القيسير « الكسيدير الثالث » رفض قائلا : « لا اريد ان اجعله شهيدا » . وسيق اتباعه الى المحاكم والسجون لرفضهم الخدمة العسكرية ومع ذلك عادت موهبته الأدبية الى العمل ، فكتب روايته « البعث » في اربع سنين من 1895 الى 1899 . ثم تراكمت عليه المهام لتتزايده ازمه ، اذ توفى ابنه الآخر « فايتا » ، ونشبت مشاجرات جديدة مع زوجته لسبب غريب هو غيرته من مدربه الموسيقى العجوز . فيقرر الهرب من منزل الاسرة في الثامن من شهر يوليو 1897 محاولا الفلاص من ازمه وتناقضاته كما قال في ختام رسالته الى زوجته : « تتوقف نفسي الان اشد التوق ، وقد بلغت السبعين من عمرى ، الى الراحة والعزلة ، في سبيل ان أحيا منسجما مع ضميري ، فاما است الحال ذلك استحاللة مطلقة ، فلا اقل من ان افلت من التناقض المارخ بين حياتي وايمانى » .

ولكنه مرة اخرى لم يقو على تنفيذ قراره بالهرب ، وظل في منزل الاسرة بعد ان سلم رسالته لابنته « ماشا » كى توصلها لزوجته . وبدلا من ذلك اخذ يتراجع عن كل ما احبه من الادب والفن فى كتابه « ما هو الفن ؟ » الذى تذكر فيه لكل ما احبه وآمن به . فهاجم الفن لانه مناف للأخلاق ، وسخر من بيتهوفن وموتساورت وفاجنر ، وحق من شكسبير واستذكر الجمال فى الفن ، وقال ان مهمته الأساسية هي الوعظ الدينى والأخلاقي . وأيد آراء المعارضين على الخدمة العسكرية ، ووقف معهم فى رفضهم دفع الفرائض .

وتعرض اتباعه لاضطهاد السلطة . مخصوص ايرادات روایته الجديدة « البعث » لمساعدتهم فى الهرب الى خارج روسيا ، وضمن صفحاتها الهجوم على القضاء والساخرية من الكنيسة ، فحذفت الرقابة هذه الصفحات داخل روسيا ، ولكنها نشرت كاملة فى الخارج . واثار موقفه للسلطات الكنيسة ، فطرد من الكنيسة وعد « نبيا زائفنا » ، ولكن هذا القرار جذب اليه المزيد من تأييد الكتاب والأدباء الليبراليين والثوريين معا.

وواصل تولستوى حملته على الكنيسة ، مبشرًا بديانة جديدة تؤمن بالله وتدعوا للمساعدة على الأرض . وتحولت « ياسينايا بوليانا » الى مكان يحج اليه المشردون والرؤساء والاتباع والباحثون عن الحق والحقيقة من كل صوب وبلد : مما زاد من ثقته باتجاهه الجديد . فكتب الى القيسير سنة ١٩٠٢ مهاجمًا الحكم الوتوقاطى المطلق متحجحا على نفى اتباعه وأبعادهم وعلى اخضاع مؤلفاته للرقابة ومنددا باعدام الثوار .

وامضى تولستوى عاما في القرم لعلاج مرض خطير أصاب رئتيه ، وفي القرم تعرف الى الأدباء الروسيين : انطون تشيكوف ومكسيم جوركى . ولما انقضى العام استرد صحته وكر عائدا الى « ياسينايا بوليانا » ، يزرع حقوله ويمارس الرياضة ، ويكتب كتب المطالعات وبعض القصص . وتتفرق الأسرة اذ يتزوج ابناه ، ويصممه زواج ابنته تاتيانا وماريا ، المقربتين اليه ، لأنهما خاتما نداءه بالغة الكلمة ومقاطعة الحب والزواج .

وجاءت هزيمة روسيا في حرب اليابان سنة ١٩٠٤ وفشل ثورة ١٩٠٥ وما زابها الدموية لتزيد من رعنه وكراهيته للعنف . يكتب الرسائل الى القيسير والى الثوار داعيا الى نبذ العنف . ويلقى سخرية الجميع من احلامه الخيالية . وتنقاوم ازمة تولستوى في صراع جديد ينشب بين اهم انصاره « تشرتكوف » ، الذى اراد تحويل مزرعته في « ياسينايا بوليانا » الى مزرعة تولستوية ، وبين زوجته التي رفضت ذلك بشدة ، فينصحه

« تشرتكوف » بالرحيل والتحرر من الزوجة والأسرة ويكتب تولستوي وصيته معينا ابنته الكسنдра وصبيا عالما ويتنازل عن حقوقه في مؤلفاته بعد عام ١٨٨١ ، ويغوص « تشرتكوف » في نشر مخطوطاته واهيمها يومياته الخاصة ، ويختفي ذلك عن زوجته . ويثير صراع بين الزوجة « صوفيا » و « تشرتكوف » حول اليوميات ، والصفحات الخاصة بها ، فيودع « تشرتكوف » اليوميات في خزانة بنك ، بينما تضفت « صوفيا » على تولستوي لتدفع اليوميات في المتحف التاريخي بموسكو ، « وتمزق تولستوي بين هذين النفوذين » ، كما يقول « سولوفيف » في تقديمه لأعماله الكاملة .

وزاد من تعقد الأزمة معرفة زوجته بوصيته السرية ، فتأمرت الأسرة ضد تولستوي . فقرر أخيرا تنفيذ رغبته في الهرب والفرار من منزل الأسرة ، ولجا إلى دير « أوبتيينا » ثم انتقل إلى دير « شاماردينو » ، ثم قرر الاعتزال في كوخ صغير استأجره بجوار الكنيسة . ولكن تحضر ابنته « الكسندر » إلى القرية وتخبره بمعرفة مكان اعتزاله ، وتطلب إليه موافلة الرحيل . فيقرر السفر قاصدا الاقامة لدى أحدى الجاليات التولستوية بالوقاز و ولكن البرد الشديد يصيبه بالتهاب في رئتيه ، فنجلا إلى محطة « استابوقو » للسكك الحديدية ، ويستضيفه رئيس المحطة في منزله ويخطر أسرته بذلك . وتحضر زوجته مع ابنته وتظل تطوف أربعة أيام حول المنزل دون أن يسمع لها بزيارتة في أثناء احتضاره . هكذا رافقته أرملته حتى لفظ أنفاسه الأخيرة . ويشير نبا احتضاره بتواضع : « إن في العالم أناسا كثرين غير ليون نيكولا يفتحن ، ولكنكم لا تهتمون إلا به وحده » . وعندما رحلت روحه دفن دون تداس أو آية اجراءات كنسية تنفيذا لوصيته .

ورؤية أخرى عن تولستوي كيف دافع عنه لينين وكيف نقد؟

محمود عبد الوهاب

كيف كان يرى لينين الفكر الثوري ذو الرؤية العلمية والتقديمية للعالم أدب تولستوي الذي أنهى حياته واعطاً أخلاقياً وبمرايا بالروح الكونية المقصومة من الخطأ والمختلفة في كياننا ، وداعياً للأهتمام بالصلاح المعنوي للنفس بايقاظ الضمير وقمع الرغبات الدنيوية طموحاً إلى معاينة الحب الشاليل ؟

كيف كان يرى قائد النضال الثوري للطبقة العاملة الروسية أدب تولستوي الذي ينتهي بيولده وتربيته إلى أعلى نسّات النساء ملائكة الأرض والذى عكّف على تصوير الحياة الباطنية لل فلاحين الروس بكل ما تقسم به من ضبابية والذى اتسمت حياته بالاحجام الكامل عن العمل السياسي بل وإلى درجة من اللافهم لحقائق الصراع السياسي انقضت به إلى اعتبار الاقتصاد السياسي علمًا زائفًا وإلى دعوته الطوباوية إلى نبذ العنف وعدم مقاومته الشر بالقوّة ؟

كيف كان يرى لينين كتاباً تناقض أراؤه وعقائده تناقضاً جذرياً مع انتقامه الإيديولوجي ؟ أو باختصار كيف كان يرى لينين الزعيم الثوري فن تولستوي الأديب ؟ سناحنا على استخلاص أجابة هذا السؤال من مجموعة المقالات التي كتبها لينين عن تولستوي والتي ترجمتها إلى العربية . أسعد حليم .

كان لينين يرفض العبارات الجوفاء التي يطلقها النقاد الليبراليون
البورجوازيون على ادب تولستوي اذ يصفونه بصوت الانسانية المتحضره
او الباحث العظيم عن الحق او ضمير العالم ومعلم الحياة . . . الخ .
وكان يرفض الفصل بين روایاته ومقالاته ذات الطابع التعليمي والأخلاقي .
وكان يرفض التناول السطحي لأدبه باعتباره ادب كبار الملاك لأن تولستوي
وان كان ينتمي بالولد لملك الاراضي الا انه استطاع التخلص من جموع
الآراء المعتادة لتلك البيئة بل والانتقال الى موقف الناقد لجميع المؤسسات
الحكومية والكتسية والاجتماعية والاقتصادية القائمة في عصره .

لقد وصف لينين تولستوي بالفنان العظيم والنـاـقـد
العظيم والكاتب الأصيل والعبقرى برغم ادراته لكل
المناقضات الصارخة في آرائه وعقائده : لأن تولستوي كان
يرفض رفضا قويا وبأشرا وصادقا الزيف الاجرامي
والتفاق وصور الاستغلال الرأسمالي وكان يفضح أثام
الحكومة (المحاكمات الصورية وتراكم الثروة جنبا الى
جنب مع نمو الفقر والذل والرؤس) وكان يمزق جميع
الاقنعة على اختلاف صورها .. لكنه كان يكتب كمالك
ليصنع هالات جديدة حول ابواة عصرية او كمنفّع يدق
صدره امام الجمهور متوجعا : انى رجل خاطئ وشريه
ولكنى أحـاـوـلـ اـصـلـاـحـ نـفـسـىـ . وكان يطالب بالخصوص
والاستسلام للقوى المسلطـة تحت شـعـارـ لاـ تـقاـوـمـواـ الشـرـ
بالـقـوـةـ . ولكن اين تكون عظيمـهـ اـنـ ؟ـ تـكـنـ فيـ قـدـرـتـهـ عـلـىـ
رسم لوحـاتـ لاـ نـظـيرـ لهاـ عـنـ الـحـيـاـةـ فيـ روـسـياـ وـقـدـرـتـهـ
عـلـىـ التـعـيـيـرـ عـنـ آـرـاءـ وـمـيـشـاعـرـ مـلـيـنـ الـفـلـاحـيـنـ الـرـوـسـ عـنـهـاـ
كـانـتـ الثـورـةـ الـبـورـجوـازـيـةـ تـقـرـبـ :ـ تـكـدـسـ تـلـلـ الـكـراـهـيـةـ
وـبـفـضـاءـ وـيـاسـ وـعـزـ وـرـغـبـةـ فـيـ القـضـاءـ النـهـائـيـ
عـلـىـ الـكـنـيـسـةـ الرـسـمـيـةـ وـمـلـكـ الـأـرـاضـيـ وـاسـتـبـدـالـ مجـمـعـ
الـفـلـاحـيـنـ الصـفـارـ الـأـحـرـارـ بـالـدـوـلـةـ الـبـولـيـسـيـةـ الطـبـيقـيـةـ .

لقد صور الكراهيـةـ المـكـبـوـتـةـ وـالـسـعـىـ إـلـىـ مـصـيرـ اـنـضـلـ وـالـرـغـبـةـ
فـيـ التـخـلـصـ مـنـ الـمـاضـيـ كـماـ عـبـرـ عـنـ الـاـحـلـامـ غـيرـ النـاـضـجـةـ وـانـمـادـامـ
الـخـرـبةـ السـيـاسـيـةـ وـالـتـرـهـلـ الـثـورـيـ وقدـ نـجـحـ فـيـ انـ يـصـورـ بـقـدرـةـ مـلـحوـظـةـ
طـرـائـقـ تـكـيـرـ الـجـمـاهـيرـ الـتـيـ نـفـسـطـرـهـ السـلـطـةـ الـحـاكـمـةـ وـالـمـشـاعـرـ الـتـقـائـيـةـ
لـلـرـفـضـ وـالـاحـتجـاجـ لـدـيـهـاـ .ـ لـقـدـ جـسـدـ كـتـابـاتـهـ مـاـ فـيـ حـرـكةـ الـفـلـاحـيـنـ
مـنـ قـوـةـ وـضـعـفـ وـاتـسـاعـ وـضـيقـ كـمـاـ جـسـدـ رـفـضـهـ الـحـارـ الـمـتـدـفـقـ الـذـيـ
كـثـيرـاـ مـاـ يـكـونـ حـادـاـ وـقـاسـيـاـ لـنـظـامـ الـحـكـمـ .

لقد صور الحالة النفسية لجماهير الفلاحين خلال الفترة التي تحول فيها نظام الملكية الفردية للأرض إلى عقبة كثيرة في طريق تطور البلاد .

ان انتقاداته الراخمة بالانفعال العنيف والاشمئزاز البالغ لتحمل كل رعب الفلاح تجاه العدو القاتم من المدينة او من مكان ما بالخارج ليهدر جميع ركائز الحياة الريفية وليجلب معه خرابا لم يسبق له مثيل وفقرًا وجوعاً وقسوةً وعهرًا وأبراجًا سرية .

لكن تولستوي المعرض بحرارة والتهم بشدة والنقد العظيم كان يكشف في اعماله عن عجز عن فهم اسباب الازمة التي تهدد روسيا ووسائل النجاة منها لقد تحول نضاله ضد الدولة الاقطاعية البوليسية الى نظرية نبذ العنف والى العزوف الكامل عن النضال الثوري ولم تؤد معارضته للملكية الفردية للأرض الى مواجهة العدو الحقيقي : نظام الملكية واداء السياسة نظام الحكم الملكي ادى الى توجعات حالية ومشتقة وعاجزة واقترب فضحه للرأسمالية وما تسببه من مآس باللامبالاة الكلمة لنضال جماهير العالم من أجل التحرر .

لكتنا نخطيء خطأ فادحا حين ننظر الى تلك الناقضات من وجهة نظر الحركة الحالية للطبقة العاملة والاشتراكية . بلينبغى أن ننظر اليها من زاوية رفض الرأسمالية الراحفة ورفض الدمار الذي يحيق بالجماهير التي منتشرة منها ملكية اراضيها وأن ننظر اليها من زاوية تجسيد هذه الناقضات لطبيعة اوضاع الحياة الروسية في الثلث الاخير من القرن القاسع عشر حيث الريف ماتزال تسوده العلاقات الابوية وحيث تمزقت بسرعة غير معهودة أساسه التقديمة الراسخة وحيث لم يتمحرر من القنانة الا منذ أيام قريبة . وأن ننظر اليها من زاوية ان الثورة عمل شديد التعقيد اذ قد يصور الفنان العظيم جانباً أساسياً منها وهو الذي يتف من الثورة موقف العزلة والابتعاد . ان جموعاً غفيراً ساهمت في صنع الثورة اسهاماً مباشرة دون ان تملك ادراكاً واعياً للمهمام التاريخية الواقعية التي يواجهها بها سير الاحداث .

ان القارئ لأدب تولستوي ينبغى أن يفرق بين ما ينتمي للماضي وما ينتمي للمستقبل .. بين تصويره الصادق لدح الفلاحين وهبومهم وبين شطحاته الصوفية .

ان افكار تولستوي مرآة لضعف ثورة الفلاحين ونواصها فهم يتطلعون الى شكل جديد للحياة ولكنهم لا يملكون تصوراً واضحاً عن تلك الحياة ولذا فقد كانوا يجهلون كيف يمكن النضال لاحراز الحرية وأى قادة يمكن

ان يعودوا خطاهم لقد كانت اغلبية الفلاحين تبكي وتصلي وتحلم وتكتب العرائض وقد صور تولستوي مشاعرهم بالخلاص أدى الى ادخال ما يتسمون به من سذاجة في عقيدته . لقد ثبّت عزلتهم السياسية وقبولهم الانكار الغبيّة واستمطارهم للعنات على الرأسمالية .

وقد تيزّت كتاباته بشحنة عاطفية هائلة وحماسة وقدرة على الاقناع وطزاجة وخلاصم وشجاعة في محاولة الوصول الى الجذور والبحث عن السبب الحقيقي لمعاناة الجماهير .

لقد تحدثت من خلاله تلك الكلة الهائلة من الشعب الروسي التي كانت تبغض سادة الحياة الجديدة لكنها لم تكن قد وصلت بعد الى نقطة النضال ضدّهم بشكل واع متصل وعميق ومستمر .

لقد صور تولستوي أعقد مشاكل عصره وأشدّها ايلاما وقد أصبحت روسيا السابقة على الثورة والتى عبر الفنان العظيم عن ضعفها وعجزها اثرا من آثار الماضي لكن تركته تحوى الكثير مما ينتهي للمستقبل . وحين سيشرح لجماهير الكادحين معنى نقده للدولة والكنيسة والملكية لاصلاح الذات وتطهير القلب وبعث الروح الكونية ... الخ . ولن تكون مناسبة لانهيار اللعنات على رأس المال وسيطرة التقدّم بل من اجل أن يتمكّوا بشربوا رغفه البارات لكل اشكال السيطرة الطبقية ومن اجل ان يتمكّوا الوعي بكل موقع الضعف التي تحول دون السير بقضايا التحرر حتى النهاية ومن اجل أن يتعلّموا كيف يستخدموها في كل خطوة من خطوات حياتهم الانجازات الفنية والاجتماعية للرأسمالية وكيف يوحّدوا صنوفهم في جيش يضم الملايين للنضال من اجل الوصول الى نظام للحياة لا يحكم فيه الناس على الناس بالفقر ولا يستغل فيه انسان .



أحمد والي

في منزل العائلة الكبير كانوا يستعدون منذ منتصف رمضان لعمل الكعك والبسكويت والقطاير المحسوسة بالملبن والعجوة ، فالعائلة عددها كبير أعمامي لهم أولاد كثيرون « يأكلون «الزلط» كما تقول جدتي حين يعرض جدي ويقول « هذا شيء كثير » .

منذ العشاء ونحن حول الطبيبات نرص الكعك على الصاجات ، فريق يدير المفرمة ويقطع البسكويت أصابع صغيرة يرصها آخرون بانتظام ، وحين جاء المسرحاني تنهدت الجدة لفراغهـا من العمل وقلـت « باللأنسحر » .

وجاءت نساء اعمامى واعمامى وأولادهم ، وحول مائدة كبيرة اكانتا
اللبن والجبن والقشدة وكان البلح المستقى بالعسل الاسود هو التحلية ..
ولأن فرن العائلة قد هدته الغنم فان التسوية ستكون عند فرن الجيران ،
تابت الجدة وامي وعمتي ونساء اعمامى لجلب الحطب من فوق السطح
ونقله الى حيث الفرن ... وحين كانوا يتذمرون فينا نحن الاطفال وهم
يحملون الحطب كانوا يصرخون « ايه اللي مسهركم ياشياطين ؟ دا العفاريت
بتقام في رمضان » لكن جدتي زجرتهم وأشاحت لهم بيدها « شابيلهم على
رووسكم يعني ؟ بين هييشيل الصاجات في هنا للشارع الثاني ؟ »

في القبر الجميل وتحت اشجار الكافور المزروعة على شاطئ النهر
الذى يطل عليه منزلنا كانا نلعب « الاستعمارية » و « الطاقية في العب »
وكانت الكلاب تنزل الى النهر تبحث بخبث وهدوء شديدة عن رزقها من
الأسماك اذا اذاها الجوع في الليل ... وعلى حركة كلبين اعتبركا على
الشاطئ صرخ محمد الأغبى ابن عمتي الكبرى فتفرق جمعنا وانتروا كل
في مكان ، ولكن لم انحرك لعلمي بما يجري بين الكلبين ، كان الوالد يظنهما
العفاريت ولكن ناديت عليه وقلت له الله يقيد الشياطين في رمضان فلم
يسمع كلامي ومضى .

حين ارتفعت السنة الدخان بداننا ننقل الصاجات انا وابراهيم ونجاة
ابنة عمى التي تكبرنى بعامين وكان السيد والأغبى قد ناما من الخوف بعد
الحركة على النهر .

خرج الصاج الأول والثانى محروقين فاستاعت جدتي « نار الفرن
حامية » واقتينا الكعك المحروق والمشعوط .. وبداننا بعد ان هدأت
النار ننقل الصاجات حتى امتلأت الردهة فقالت جدتي « كتر خيركم ،
العبوا لما نناديكم » وخرجنا نلعب الاستعمارية ونستكملا ما بداناه أول
الليل ... حين اوشكت ان امسك ابراهيم هرب مني ببراغة بكى بعدها
بكاء حارا خشننا ... لقد داس بقدميه الحائطين زجاجة شقت بطن
قدمه زحف على اثراها الى غرفتهم لي躺 حتى لا يشعر به اياه (الذى ذهب
للصلوة) وامي المشغولة عند الفرن ، وكنا قد ريطنا له الجرح انا ونجاة
بثوب تقديم كانت تصنع منه حواة تضعها على رأسهلا وهي تحمل الصاجات
... وقلت هيا نذهب للفرن ولا تخبرى الجدة او زوجة العم بما حدث
يا نجاة فقالت « لم نشييع لعي »

عصبت عينيها واختنست بين لجولة الفلفل الاحمر التى يتأجر فيها
زوج أم محمود صاحبة الفرن وجعلت هي تتحسس يكتيها بين الاجولة
حتى كانت تتقا عينى باصابعها الطويلة الحادة فضحكـت وبصعوبة جاولت
ان افلت ولكنها امسكتنى واحتجزتني بقوة بين ذراعيها حتى لا انملص

(انا الععنى المفتول) منها (وهى اللينة الضميمة) ولا ادرى ما الذى انتابنى لحظتها شىء راعش دفعه ينفل فى البدن مثلاً يحدث لفخذ الخذلان ، حين سرت القشعرة في جسدى ضممتها لصدرى بكل قوتي فقلتني فى صدفى وشهقت ووجهتها ترفع جلبابها .

خرجت عمتى التى لم تتزوج بعد تنادى علينا لنكمى نقل الكعك موجودتنا عاريين كما ولدتنا الامهات بين الاچولة والقمر يلون جلدينا بلون الفضة البراق الجميل .

ضررت صدرها « بسم الله الرحمن الرحيم بتعلموا ايه ياللى بيتبلكم بمصيبة » تشنھفنا وبكينا وقلنا لها « كنا نسرق الفلفل ونخبئه في الهدوم » فصفحتنى على صدفى وضررت البنت على بطئها وقالت « لأنساطر وملووع زى اللي خلفوك يا فاجر ياكداب ، وانتى قدامى يا قارحة »

لم تذكر عمتى شيئاً وظننت أنها انتتتني بكتبى او ربما نست المهم الا تعرف امى التي لا تنسى ، فحين يجيء ابى من البلاد البعيدة حيث يعمل بالمسكة الحديد ويسالها عن احوالى ستحكى له وسيحرمنى من الطوى ويضربنى بالجلدة ، اما عمتى فهى تنسى هذه الاشياء حتى وهي لا تجلس مع الاب كثيراً في اليوم الذى يأتيه كل نصف شهر ثم انها مستخجل ان تحكى له الواقعه .

ظننت أنها نست لكنى حينما كنت العب في بهو الدار بعد العيد باليام كثيرة وكانت جدتي قد غرفت من اصلاح الفرن وغطت وجهه بالبن المخلوط بالطين نادت عمتى من خلف باب القاعة التي تقع آخر الدار والتي تبدو نصف مظلمة ونصف مضيئة ، وكانت تريد البشكير الذى تنشف به جسدها بعد الحجوم وتلت به وتبليس على الكرسى الخشب وسط الطشيت النحاس تصف شعرها وتتجددله جديلين باشرطة زرقاء وحمراء تتبدل على الصدر الأبيض اللامع كالمرمر .. نادت عمتى نميرتنى الجدة ان اتناولها البشكير من السبب المصنوع من الغاب والموجود بالمندرة ، وحين دفعت الباب كانت عمتى عارية تماماً وكانت تفنى وهي تدلق الماء من الابريق الاسود فوق راسها فترزول فتاقيع الرغوة . . . وفتحت عينيها واجهت بهما ناحية الباب ، وجدتني فصرخت « امش يانجس » خرجت لاهما ارتعش واشھق وابكي . . . فسألتني الجدة « مالك ؟ » قلت : شتبتني ولم افعل شيئاً ، قالت : كداب ، وغضبت يديها من الطين وحملت البشكير وسمعته تسأل العممة : « ليه طردت الولد ؟ دا كان خايف متهور » قالت العممة « الواد مش صغير يا امه وانا مش عايزاه يدخل على ومن النهارده ماینامش معانا » .

حين جاء المغرب ذهبت مع امى للنوم في غرفة الحرير لكن العممة اعترضت « انت مش من صغیر ، انت زى فلق النخل تعيش قاعة ، قوم نام

مع الرجاله » نبكيت وحاولت امي ان تسترضيها « الواد صغير ياعمة » نصرخت « نز بلاش دلع وللا اقول ؟ »

على الفور لممت نفسى وناديت على اخي الابكر وتحسست على الحصيرة موضعا بجواره وتركت قاعة الحرير الدائنة الاليفه ... وفي الصباح زغنى العم الاصغر وقال « مادمت أصبتك كبيرة وتنام معنا عليك بالذهاب للكتاب ، تتعلم القرآن والقراءة والحساب كأخيك » وكان هو قد ترك الكتاب بعد ان اتم القرآن وأجاد مبادئ الحساب وذهب للمدرسة الاعدادية ، ولم اك صححها قادرا على ترك امي اكثر من هذا ، ويكتفى الليل الذى ليسنى فيه الاحلام الثقيلة وال Kobaisis ، وفرح اخي حين عرف انتى ساصحبه للكتاب وكان قد استوحش بعد ان تركه عمى السيد ... وبيكت وقالت امي بعد مشورة الجد انتى ساذهبا في اول الشهر العربي حتى يسهل رفع الشهريه وارباع الفلهه واقداح الفول

لم يطل مقام عمى بالمدرسة فتركها لشغفه وذهب للحقل وحمد جدى ريه انه صار يقرأ الكتب والعقود والخطابات وهذا يكنى ، وفي اول الشهر العربي نبه عمى لضرورة ذهابي للشيخ عبده لاتعلم الصلاة واكتب عن سب الدين ، وفي اليوم الاول كتب لي الشيخ نقطا على صفحة بيضاء وعلى ان اوصلها ببعضها فيخرج اسمى واسم ابى وجدى وكذلك ارقام الحساب الاولى وامسكت القلم باليدي يسرى مصنوعى وبخيزرانة طولية انهال على ضربا « امسك بيدينك يا ابن الكلب ، اول القصيدة كفر تمسك لي القلم بالشمال يا كافر ، انعدل وامسكت باليمين فسلام على اصحاب اليمين » وبيد راعشة حاولت ان احرك القلم فنشلت وطلبت ان اذهب لابول فسار خلفي لمكان التبول مكان هناك جرذلا نامرني ان ابول فيه ولكنى لمحت ببابا بجوار الجرذل يفتح على شارع جانبي فجريت وهروب خلفي ولكنه لم يلحق بى .

وفي الغد جاء معى عمى للشيخ فلما رأى قال « ويل الاعيسى تلكه امه » . وعاتبه عمى على الغرب وكانت بدئ متورتين فقال « كان يكتب بالشمال والله لا يحب اهل الشمال » فقال له عمى « علمه بالرأفة وهل يولد الولد وهو يعرف ان الله يحب اليمين ؟ » فنكذب الشيخ « مالهذا ضربته انه دائم سب الدين لزملائه وأمامي » .

من لحظتها وانا اكره الشيخ واكره الكتاب وبيكت للعم والجدة وطلبت « البقاء بالبيت نقال جدي » استثنوا عليه لا تفتح المدارس ، كتابة شميوخ وانت يا خنزير عليك الغيط ، تحرس البهائم وهى ترعى وتدور في الساقية ولما تفتح المدارس تليس المريلة وتتعلم بغير عصا » .

في الحقل غامت الدنيا واحتسبت الشمسم فارتعدت من البرد وجاء عمى من ارض البرسيم البعيدة ، كان يفتح السنود امام الماء المناسب من

المساقية التي كانت اجلس بجوارها احمل الفرقلة ذات الشخائبيخ اهزاها فتسرع الجاموسه ولا تكف عن الدوران الا حين تجوع فادس في فمهما (وهي المصوبة العين بجلباب عمي حتى لا تسقط في البئر من الدوخلان) اعواد البرسيم وتكميل الدورة ، جلاء عمي وقال « ستموت من البرد يالبن الكلب » وغطانى بالبالطو الاخضر الصوف الذى اعطيه ابى له والذى اخذته هو من السكة الحديد ولف راسى بشملته البنية وكان جدى قد صنعتها من صوف الغنم المغزول ، وقال انه ليس اماميه سوى قراريط قليلة ونزل يستكملا السقاية بينما شغلت نفسي بفصل اعواد البرسيم والشنجير عن البرسيم قبل ان ادسه في فم الجاموسه وكانت اسلخ الورق عن العيدان واقسمها اجزاء بطول الاصبع واصنع احزمة اربطها بعود برسيم طوبيل

أثبت نهايته في طين القناة واترك الحزمة تترافقن أمام تيار الماء حتى تصير باردة كالثلج أضفي عنها الرياط وأكلها عودا ، وبينما كنت أفعل ذلك بدا أطامى شيء غريب كالفنار ، حاولت أمساكه ولكنه أدمى أصابعى بالشوك الذى يغطى بدنه ، وكانت بجوارى صفيحة نضع فيها النول الذى نرشه على التبن للقنم والحمير (كانت وعلاوة للسمن النباتيين) وأنفرغتها بالزود والقطعت بها الحيوان بسرعة خاطفة وغطيته بالبرسيم ولما سالت عمى قال هو التنفذ لحمه حلال وفيه منافع اخرى وقد كان كثيرا أيام زمان وسيهل صيده في الفيوضان حيث الطهي الذى يعيشه فلا يهرب ، أما هذه الأيام فهو نادر نظرا لبناء السد ، وتحسر عمى من جراء السد لقلة السمك والقتافذ .

أمطرت الدنيا والمثلثات بالوحش وعمى مصمص وتعجب « لو نعلم
لتركتنا البرسيم للمطر » وأخذنى معه نختن فى خص الطماطم حتى تطلع
الشمس وتخفف الطرزات بقادام العابرين ولاتنى لن أتمكن من الذهاب للدار
اكلنا العيش البارد المتبقى من فطور الصباح مع الطماطم والشخص
والبانججان والسريس وتسللت لأرض الكرنب التى يملكانها الرجل ذو
القططان وقطعت اثنين بالشرشرة كنا نغمس الورق الذى يقلبها والذى
تعلوه قطرات المطر اللامع باليعيش واللبح » ضحك عمي « آهى غدوة
والسلام » ومع المغيب كانت العودة قلت لامي اصطدت قندا وفاحت
آخى وأبناء العم وحكت لهم ، وعلمت أنهم سينحبونه لبنت الدم » ، وفي
قاعة الحرير ، ومن ثقب الباب الخشبي الثقيل المغلوق بزجاج رايتهم
يصبون الدم السائل من القنفذ الذبيح على أسفل بطنهما ويدعوونه فيما
بين التخزينين ، جفلت واعتبرنى الخوف وفهمت من حديثهم أن الدم الحار
الذى سال من القنفذ صاحب الشوك الحاد يجعل الشعر أسفل بطنهما
مثل الشوك يحيطها غاللة الفاصبين وأنها بذلك ستبلغ عما قريب مبلغ
النساء وستتصمم عروسية مثل عيتماها وسيأنها الخطاب ...

في الأيام التي يذهب أخي الكبير للكتاب كان عمى يصحبني معه للحفل
كان يكره أولاد عمى الآخرين ، كان يحبني ويحرس على ويستتر لي
الكرامة من البقال الذي نمر عليه في طريقنا للحفل « أنت أحبك لأنك ولد
جدع ولست طوبل اللسان مثل إبراهيم ابن المرء » .

كان يتركني أحرس البائمه والأرض والزروع ريثما يعود من السوق
ويكون قد باع شيئاً من الحقل (في الصيف قطعة من القطن وفي الشتاء
حبلان من البرسيم) وبالثمن يشتراك ما يحب ولا ينسى أن يأتي بالهريسة
لأنني أقوم بالحراسة ولا أقول « أنت جدع وإبراهيم خنزير ولا يثمر فيه
المعروف ولكنك تستأهل » .

كنت أحبه وأشعر معه بالقوة والمنعة ، منتول العضلات توى
البدن ، إذا امتدت يدي لارض الجرمان من أيدي لباس عمى ، وحين
كنت أعود بالبلع والطماظم وحدى أو مع أبناء عمومتي من الحفل في
طريقنا للدار كان أولاد الزوايدة يقتربون ما نحمل ويضربوننا بالعصيان
ونهرون أمام طوبهم وما يقدعون من زلط وحجارة ، وحين يكون معنا
يتفرقون أمامه كالجرذان ويختفون في جحورهم .

في موسم الجفاف نزل على مرة عارياً وصنع غاصلين من طين في
عرض الترعة وجعل ينزع ما بين الحاجزين وانا على الجسر بجواره
صفيحة كبيرة ، كلها اصطاد سكة قذف بها . فاختفيها في الصفيحة
باعران واغصان الكافور (التي قطعها قبل نزول الترعة) حتى لا يقذف
السمك وحتى لا يحسده من يدفعهم الفضول للانتظار والفرجة .

لما انتهى حمل السمك وحملت المدوم ، وبجوار قاعة التبن حيث
مزود البهائم يترك السمك وأخرسه أنا ويهذهب هو للنهر البعيد يستحم
ثم يجيء بالخطب لنشوى وناكل ، سالتنه : بعدكم من السنين يصر لى
شعر أسفل البطن تحت الابط مثلك ؟ ضحك وقال « أما أنك ولد ساهي
وابن كلب صحيح » ، ليه بتتسال السؤال ده ؟ « قلت أريد ان اكون
كلرجال قوبا أخيف العيال وأضرب أولاد الزوايدة ... ولم اذكر له أن
نجاة ليلة الكلع وحينما كانا عازريين رفضت ان افعل معهما ملا يفعل الرجال
بالنساء فقط كانت تخضنني وتقبلي وتتعلق مني موضع الذكرة ، وحين
سالتها لماذا لا تدعنى وما بين فخذيها قالت لما تصير كبيراً ولد شعر
أسفل البطن .

وفي أحد أيام الصيف كنا نعمل في أرض الأرز ، نستأصل المراعي
ونشتل ومع المعرص تركنا الأعمام وجريتنا للمصرف نستحم وربما أخبر
أحدهم عن فجاء لنا لاهثا وبهذه عصا « يا خنازير ياولاد الاتجاجس ..
هتبوتوا ... مفيش غير المية الوسخة تستحموا فيها ؟ مش عارفين أن
البلدية بتندق مجاري الجوامع وبراز الناس هنا... » وجمع المدوم

وقال ان الذى ي يريد ملابسه لابد وان يضرب عشرة ضربات على الردف العارى فبكينا وقلنا ان هذه هى آخر مرة وأعلنا توبتنا وندمنا على فعلنا وكنا نضع ايدينا على القبل مقلدين الكبار وخفي المورة فضحك لمرأنا « طيب بلاش » ورونى بطونكم وسماح للذكر الصحيح والباقي حسب ما اشوف اديله عصياني » وكان الأغبى ذا نصيب واخر من الضرب لأنه كما قال عمى كان خنثى واولى به ان يكون امراة كائبه ، اما انا فقد لكرنى « فحل يا ابن الكلب ، مفيش مرة هتنفعك ، حماره عزوز الجريا هي الى اللي تصلح لك » اخذنا الملابس ولبسنا وذهبت لارض الليمون افك البهائم الوثوقة في الشجر ، كانت هناك حماره عزوز تشاركتنا بهائمنا طعامهم ناغفظت واهتجت وشبعت فيها ضربا وقلت لا اتركمها حتى اذلاها واذل صاحبها فلما حان وقت رجلاها الخلفitan مشدوداتن بوثاق اوسعتها ضربا حتى اناخت على الأرض ، وما ان بدأت ارفع ذيل ثوبى حتى وقفت بحركة مفاجئة اربعين منها وكان عمى يرقبنى دون ان اراه من الخلف فضحك : « ازاي هتمكن منها ياجحش » امسكها وربطها بوتد ورفع ذيلها بيد وبراحة اليد الاخرى اسندنى عليهما ولكنى لم استطع شيئا ..

وقبل ان تزرع الخياراة قالوا لنا اجمعوا البراز الادمى الناشف فهو سعادها ومن يجلب اكثر يأخذ من القروش اكثر وتسابقناانا وابناء العمومة وكانت اعرف ان ارض الليمون والجواب بها براز كثير فالشجر يستر الناس وهناك تبعتنى البنت » لما وجدنا انفسنا وحدين خلعت لباسها الداخلى بحركة عصبية سريعة ونامت على ظهرها ورفعت الجلباب حتى ذقنها وبيان البطن قبوة عجين فى لقان واسع وسرتها تتوسطه ، قلت لها لم يظهر لي شعر أسفل البطن فاعتراضت « مش احسن لك من الحماره العجوزة ؟ » بصعوبة حاولت ان اصل الى شيء ، كان ملابسها فخذليها زقاقا مسدودا فجعلت اعيث فيها بيدى وسألتها « حين كان ظهوري قطعوا مني شيئاً اعرفه فماذا سيقطعون منك في مولد النبي حينما يذبحون لك النعجة الصغيرة ؟ » أشارت لشيء طويل بارز تحمسه بين سبابتي وابهامي فنهدت منهدا طويلاً وجعلت تلعق ما بين فخذى وكانت قد ادميت باظافرى ما سيقطعون له فى الطهور .

سمعت نداء ابيها فتركتنى فزعـة وهررت وظللت وحيدا خائفا وببساطا وقلبي يدب ديبا عيناً وشىء لذى يستغرقنى ويسسيطر على بدنى ويسبح فى عظامى ... ومع العصر كانت هناك عند مخزن القبن تجمع الروث وتصنع منه اقراصاً للوقود ، سالتني « عايز ايه ؟ » قلت اطعم البهائم قبل ان يدهمنا المغرب ثم افك وثاقها استعداداً للمعدة ، ودفعت مزاج المخزن وثاثيدت عليها فاختت قلت « انك نسيت ثيابك

الداخلى بآرذن النبیون وهو معی ، دفنته فی التبن تعالی والبسیه هنا ،
کنت انوی ان اعید ما فعلناه بالضھی لکنها طلطلات راسها و تنانیت بلسانها
رافضة قلت « ساعطيك البلح المرطب الجميل » قالت « من فین ؟ »
تنت لبیس مھما ان تعرف ، وكان عمن یسرق البلح الاحمر فی الفجر من
نخل الجیران ویخنیه بالتبن حتی یرطب .

اکننا البلح ونامت علی التبن وفتحت فخذیها نجعلت اتمال ملیا من
این تبول ؟ واین سیپساع الرجل نبیها ابناءه ؟ وكيف ینزلون من هذا الثقب
الدقیق الدقيق ؟

ونمت فوقها وضمت مابین وركیها فصعدت ودفنت ما بین فخذی
فی السرة فلم انسجم فوققت وطلبت ان تلعقی وانا اناوہ وهی بین الحین
والحین تشھق وتتنهد وانا بیدی اعیث فی شعرها الذى امتد بالتبن
واکاد اشم باصابع رائحة عرق راسها الناصع المختلط بالرماد وهی
کماعز صغیر تدعک نفسمها فی فاحس بندهما مثل ثمر الجوافة الخضراء
الجامدة ... وغير شاعرین برحل الشمیس دخل علیه عمی الاصفیر
ویصعنه مارای فیبحث عن العصا او الفرقلة ویمسکنا عارین راعشین
کعصفورین اعوزهم الریش وبلهما قطر المطر کل بید وهو یبحث عن
وسیلة للضرب والتعذیب متسائلًا اثناء بحث عینیه الدعوبین عما کنا نعمل
ومن الذى بدا ولماذا وافق الثاني ؟

« انت ابن كلب عایز تخربها وانت يا فاجرة آخرتك البوار ومتش
هیرضی بك ای حد تكونی مرته »

وطف ان لابد من ریطنا وان یترکنا نبیت هنلا نهشا للذئاب « لا ..
دا انا لازم قبل کده اشرح بدنک لما یشر الذم زی العیید » واقسم ان
یکوینا بمسمار ملتهب ، ولقد بر بقسمه فعلاً فاشتعل نارا بعد ان احکم
وشاتقا ووضع سن الشرشة فی النار حتى التھیت وقال « لازم اکویک
يا فاجرة زی الجمل الجربان لحد ما تنسی جنونک ده وعلشان اذا فتحت
ورکک تانی لحد وشفتی الکی تتفکری وتحافظی علی روحک يا عاهرۃ
زی امک » وفعلاً بالسین **المتھیب** کوی فخذ البنت قرب اتونتها فنشوی
لجمها ، ولم ادر الا وانا فی الدار صباح اليوم التالي و قالوا انتی اصابنی
الصرع والتشنج ولھذا احضرروا لى الحاج سلامۃ الحلق الذى یعطی
الحقن والذی قام بظهوری منذ عام .

شنبیت وبدات اخاف عمنی ولا احبه واکره الذهاب، معه ، حاول ان
یرضیقني ویشتري لى الهریسة ویقلنی « عایز تقسد بنت عمه وتخربها
وتظلیها عاهرۃ وتحبۃ ولا ازعلش منک ؟ یابای ! دا انت ماعنتش صغیر
وباقی أيام وتبقی راجل ! انت اللي تحافظ عليها لحد ما نعلقها فی رقبة

راجل يلها ، لو كانت تحل لك كذا جوزناها لك لكن دى راضية عليك
يعنى أخلك وبرضه حد بي عمل كده مع اخته ؟

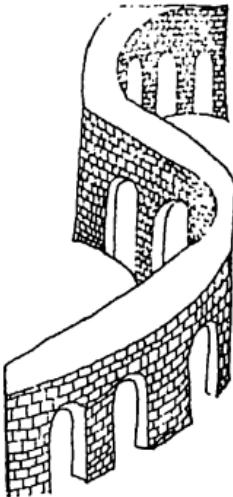
تبعدت البنت في الدار ومنعوه من الحفل وبدأوا يخافون عليها وقالوا
كترت وتنظر عريساً بعد أن طاھرتها الداية وأصبحت كميريّة جميلة وأصبح
نهاها رخوين كالجوافة الطرية وتوردت خدودها ولكنها حرام على من
رضع معها حرام على كل من في الدار من إبناء الأعمام والعمات .

ويبدأت أنس عمى من جديد وبدانا نذهب للحفل ونؤجر العجل
ونركبه في ضوء القمر بدلاً من ركوب الحمير ، ولأنني لم أبلغ بعد مبلغ
الرجال ولم « يتخن » صوتي كما كان يقول عمى ولم يكن قد ظهر لي بعد
شعر أسفل البطن أو تحت الإبطين لأن عمى استمر يواعظ الحمارة
البيضاء القوية طلبت منه أن يرفعني عليها مرة ف قال إنها عفنة وترفسك
يا جحش » ورفعني على حماره عزوز السوداء العجوزة ... وليلتها لم
أتم فقد التهاب ذكري وورم حتى صار كثرة البانجنج الرومي فولولت
أمي وصرخت وحملتني هي وجدتى للحاج سلامه فقال « لو لم أقم أنا
بطهارتة لقلت بسبب الطهور ولو كان دبوراً أو نحلة لدغة لبان موضع
الدلغ ، هذا شيء غريب وعجب ولم أجريه من قبل وهذا الولد موعد
بالألم في رجولته ، اليه هو الذي كان بخصيته خراج بالصيف الماضى
وفتحه له الجراح ؟ عموماً أعطوه هذه الكبسولة حتى الصباح واسمه
عصير الليمون واطحروا حبوب السلما هذه واثتروها على الورم وإذا
لم يخف اذهباً به للحكيم قبل أن تضيع ذكورته .

في الصباح كان عندنا عمى الذي يعمل بمصنع في مصر فصحبني
وجدتني وأمى للحكيم ذي البالطو الأبيض « أحك لي يابا يابا . أيه اللي عمل
فيك كده ؟ فبكير قال لا تخف قلت خائف ، مني ؟ فلم انطق ! من عمك ؟
هززت رأسى أن نعم ، فخرج عمى بأمر الحكيم وحكيت له فكتب الدواء
الذى اشتترته جدتى بعد أن خرجنا بينما تخلف عمى عند الحكيم .

ومع المغرب كان أبي قد جاء من بلاده البعيدة وتجمع أعمامه ورجال
آخرون من عائلتنا الكبيرة وجلسوا في المدرة الواسعة التي لا يدخلها
غير الضيوف واناروا الكلوب ، ومع آذان العشاء خرجوا بعد أن شربوا
الشاي ، وظننت أنهم اجتمعوا من أجلى لكن أمى قالت أنهم سيزوجون
عمى الأصغر وسيعملون فرحاً وسأضع الحناء في يدي وتقدي وجاء عمى
بعد وقت من ذهابهم ومحه ورقة بها الهريسة وكيس به المشمش وقال
بتسماً أنهم سيزوجونه بعد أن أشفى و « وانت ياسيدى الدور عليك
بعدى ! »

المزلقان



عمر الصاوي

دلوقت بس اتفسرت لى الرؤيسا
وانا واقف بانتند ع المزلقان
رجليلاساييه وعيني بتدمع
وقطر حلوان على الرصيف
من غير ما يعمل صوت على القضبان
بيخطف العساكر

مصر القديمة بتنفك ا أيام قديمة
تستدنى جنب المزلقان ..
وتدمع :
« غفر السواحل هدوا بيت القاضى
وفرقوا كل اللي كان متجمع »

رجل سابت مني على باب المبره
بحر القديمة طالعة بتشيع جنسازة ماحببى

وانا ضھرى مشدود بالبلا ستر والسلوك
خايف امط رقبتی واصرخ
زى الديوك

.....

كل اللي باستن رووعهم غابوا
والعنكبوت بيلف ع الباقيين
وانا ضھرى مشدود بالبلاستر والسلوك
نفسی اغير دم
وانتوب مع اللي تابوا

.....

مصر القديمة بتتنكر
رغم شبيه قلبي لازم افتكر
كتب التاريخ قالت على « قهوجي »
ورغم شبيه مقللي ..
لازم افتكر

.....

.....

والقطر فايت ع الرصيف بشويش
تعسان طوويل
نازل يلم الذكريات والعفار
والبرتقان والعيش
وعينيا وقفت جنب دكان العصیر
كله حالق ذقنه زى العريس
وكله عاوج البيريه
وكله متشر
عشان تبيان ايديه
دلوقت بس اتفسرت لى الرويسا
واا وأقف باتمسند
على مزلقان مصر القديمة
وعينيا بتصميم

حدث

عبد الله خليفة

البحرين

شعشع النهار بالضياء ، وذاب الغبار ، الذي كان يخنق الضوء والهواء ، في السماء العميقه الزرقة . وبدا أن الطيور قد عادت إلى الأشجار القريبة ، وراحـت ترقق مرحة بالنهر والنهر .

حين قامت ندى من فراشها لم تكن تسمع غناء المصافير بل جاعتـها ضجة الآلات الطابعة في الشركة . فتأوهـت متذمرة وكان الوقت متاخـرا على موعد العمل ، فتسارعت بفسـل وجهـها ووضعـ المكياج وارتـداء الفستان الجـيل الذي اختارـه منذ الـبارحة ، وعند خروجـها تـناولـت السنديـنـات التي عملـتها الأم وراحـت تـقضـمـ واحدـاً منها ، وهـى تـرددـ في نفسها « لم تـبقـ سـوى فـترةـ وجـيزـةـ وينـتهـىـ كـابـوسـ العملـ » .

ما ان ادارـتـ مـفتـاحـ المـحرـكـ حتى قـادـتـ السـيـارـةـ خـارـجـ الجـرـاجـ ، ووضـعـتـ عـجلـاتـهاـ عـلـىـ الشـارـعـ وانـدـفـعـتـ بـاتـصـىـ سـرـعـةـ ، وهـىـ مواـصـلـةـ في قـضـمـ السنـديـنـ وسمـاعـ البرـنـامـجـ الصـبـاحـىـ .

تجـاوزـتـ اـكـثـرـ مـنـ سـيـارـةـ ، وـتـظـلـمـتـ إـلـىـ وجـهـهاـ فـيـ مـرـأـةـ السـيـارـةـ نـاعـجـبـتـ بـهـذـهـ الـبـشـرـةـ الـبـيـضـاءـ النـقـيـةـ وـالتـقـاطـيـعـ الـمـنـاسـقـةـ الرـائـعـةـ وـالـأـنـفـ الصـغـيرـ الـأـشـمـ . اـبـتـسـمـتـ . تـذـكـرـتـ كـلـمـاتـ خـطـيـهـاـ الـمـتـقـطـرـةـ بـالـغـزـلـ والمـدـيـحـ وـمـحاـواـلـاتـهـ الـمـسـتـبـرـةـ الـعـنـيـدـةـ لـتـقـبـلـهـاـ وـاحـتـفـسـانـهـاـ وـفـرـارـهـاـ الدـائـمـ منـ قـبـتـهـ الثـقـيلـةـ ، وـضـحـكـاتـهـ الـهـارـئـةـ فـيـ وجـهـهـ . حـيـثـ ذـكـانـ يـقـولـ « أـينـ سـتـقـرـيـنـ مـنـ يـدـيـ ؟ سـاكـلـ عـظـامـكـ ! » .

وتفت سيراتها في منعطف طريق ، كانت السيارة الإمامية بطينة في حركتها ، لم يتزحزح السائق رغم خلو الشارع . راحت تؤخره ببوق سياراتها أكثر من مرة . بدا أن السائق قد انتبه ولكنها انزعج أيضا . فواصل الوقوف بلاكتراش . غضبت بشدة وصاحت « من هذا التانه غير المبالى .. ؟ » مرة أخرى استخدمت البوق بقوة وعنف ، ولكن السائق جمد السيارة ، فأنزلت الزجاج وصاحت :

— أيها القذر !

نزل السائق وتقدم إليها . انه شاب وسيم ، ذو عينين رائعتين ، ولكنها الان غاضبتان ناريتان ، فلم ترفيهما اي جمال بل سقطت ملامح الغضب الشديد فوق وجهها .

— لا تتلفظ بهذه الكلمات السيئة ايتها الكلبة !

— انا كلبة ، ايها الحقير الجبان !

— أغسلى هذه الاصباغ لتري وجهك على حقيقته !

ذهب الى سيارته ، اندفع بها الى الامام وهو يكاد يطير بها . سارت وراءه وهي تطلق البوق مجددا وبشكل عنيف لفت انتباه المارة وأصحاب الدكاكين والنساء القادمات من السوق والمقلات بالاكاسن والعمر ، والصفار المتوجهين الى مدارسهم والعمانيين التي طارت الى قمم الاشجار والسطح وهواتيات التليفزيون ، كانت تصرخ وتصر بأيسانها وتکاد تبكي وتتسائل « الم يرجى جيدا ؟ انا جميلة جدا .. لعنة الله هذا الشاب الواقع الكريه ! »

لم تزل تطارده بسيارتها وقد كفت عن اطلاق البوق ، واكلها الغيط لأنه ابتعد عنها كثيرا ، فلم تستطع ان تنقم منه او تبصق في وجهه ، وهو هو يتخطى ويتجاوز السيارات في الطريق الضيق المتلوى ذي الاتجاهين ، وكان ثمة لافتة تقول « احذر الشاحنات الثقيلة » . لم تهتم وتجاوزت هي الأخرى وحين ركبت انتباها في الشارع الافرعاني الاسود رأت سيارة الشاب وهي تتدفع في حصن شاحنة كبيرة كانتقادمة من الاتجاه المضاد . رأت السيارة وهي تتلقى الصدمة العنيفة ، وهي تهتز ، وكأنها تحس وتسمع مرقعة عظامها ، وهي تطير في الهواء وهي تح نفسن زرقة السماء الصافية ، ووهج البحر ، وهي تترنح مسكري من الالم والعنف ، وهي تنهال في الجهة الاخرى وتصطدم بالأرض !

بدأ المشهد مروعا .. تجمدت السيارات كقطع من الحديد الاصم . ووقفت الشميس في الافق البري حائرة . خيوطها النضية تنسدل من جسدها الاصفر المتوجع ذاتية متقطعة كنذيف سماوي .

خرجت من سيارتها ومضت حيث السيارة الأخرى معجونة .
التحم الحديد باللحم والعظام . اقتربت الكتلة الممهورة من أقدام البحر
وثرثرة المياه عند الرمل . ومن كتلة العجين الحديدية تسربت نقط من
الدم وسارت ببطء إلى الماء .

دهشت ندى لأن الشاب لم يعد موجودا . لم تعد قادرة على
تأنيبه . انتقم منها ورحل بسرعة إلى الأفق المظلم ، إلى النفق المؤلم .

سمعت سيارات الإسعاف والشرطة والمرور ، توقفت سيارات
كثيرة عند المكان ، والفت عيون لا تحمني نظرات سريعة على الحديد .
وكان سائق الشاحنة يشرح للجميع المصاب . ولكنها كانت مذهولة عن كل
شيء . لم يرها أحد وهي تجادل الشاب . تتذكر الآن أن عينيه كانتا
زرقاوين جميلين ، وبشرته رائعة وجهه يدل على الطيبة والبراءة
والحزن . هي التي قتلتة ، لا الشاحنة ولا السائق ولا الطريق الضيق
المطوى ولا كثرة السيارات ولا الزحام . هي التي قتلتة : هي التي
أغضبتها ودفعته لهذا الجنون ، لكي يصير كتلة ذاتية ، هي التي أزعجه
بصارخها وبيوق سيارتها اللعن وجعلته يفادر شبابه الرائع .

ستذهب إلى الضابط الذي يتحقق الآن مع السائق لتقول له
الحقيقة . أنها تدفع الناس بعيدا وتتجه إلى قلب الدائرة البشرية
المترامية . تقترب من الرجلين المتحدين وتقول شيئا ولكن الضابط
ينظر لها بتقدير وآدب ويرجوها أن تبتعد فوقيه لا يسمح بسماع مثل هذه
الtribرات الغريبة .

في العمل ظلت مطرقة ، حزينة ، عجزت عن طباعة أي شيء .
دهشت صديقاتها الموظفات لتوقفها عن الضحك والثرثرة . قالت لهن
الحادية بتفاصيلها فقالت واحدة :

— لست السبب لأنه هو الذي تهور .
وأكيدت أخرى :

— هو الذي بدأ بوقاحتة ثم اندفع بتهور وجنون . انه مسكين ولكن
مماذا تفعل ، هذا قدره .

لم تستطع هذه الكلمات أن تهدأها . عجزت عن الكتابة والطباعة .
أخذت أجازة وخرجت . ظلت تدور بسيارتها . ازعجت من المدينة
وضجيجها وزحامها ودخانها ، فتوجهت إلى الريف ، واستراحة نفسها
قليلًا إلى الشوارع الخالية ، وغابات النخيل وحقول البرسيم المكتشوفة

للشمس . ولأول مرة تستريح قرب جدول رقاق . استمررت حياتها فدھشت لأن الأيام كانت كلها بلا معنى ، كانها وريقات الرزنامة ذات الأرقام المتباينة ، ولكن الورق هو هو .

تساءلت بحرقة « أهذا هو مصيرنا وهذه هي حياتنا ؟ كله من اللحم المعجون والدم وظلام دامس وغيبا ؟ لكلمة غاضبة في الطريق العام أو حماقة صغيرة ؟ » .

واستعادت من جديد وجه الشاب الفاضب . كانها تراه وهو يشير إليها بأصبعه « أنت أيها الكلبة سبب موتي ! لا تقتررين أن تصبرى دقیقة واحدة ؟ليس في الوجود سوى ملابسك وشعرك ؟ ». نشجت وتعالى بكاؤها ففقط النحيب على خير المياه وصباح الديكة في الحصول وغناء النلاح وهو يحرث الأرض .

ذهبت إلى البيت ولم تأكل . اغلقت عليها الغرفة واحتسبت في الظلام . وحين أرادت أنها ان تدعوها للغذاء وأن تعرف أسلوب هذه العزلة الغريبة الملاجةة قالت لها كل شيء ، فردت الأم بحسرة :

— ولكنها حوادث تجري كل يوم !

في اليوم التالي جلست متصلة جادة خلف الآلة الكاتبة . منهكة ، تعبة ، قلقة . تحتسى أكوابا عديدة من الشاي ، تدخن في الخام .

قرأت في الجريدة خبر الحادث : « لقى شاب اسمه ضياء أحمد مصرعه يوم أمس حين حاول أن يتجاوز في شارع لا يسمح فيه بالتجاوز . وقد لقى مصرعه على الفور . وبلغ الشاب من العمر الرابعة والعشرين وهو متزوج وله ابنة واحدة » .

تساءلت باستغراب : أهذا هو كل شيء ؟ أهذا هي حياتنا كلها ؟ تحول إلى سطور صغيرة مختصرة ، تائهة ثم يتلاشى كل شيء . لا ، لا ، هذا غير ممكن !

هذا ما سيحدث لها أيضا : اسراة متزوجة ولها ثلاثة أطفال تموت بالسكتة فجأة : « هكذا جتنا إلى الحياة » ، عبر مهر نظير ، سحرى ، غريب ، ورأينا الشمس العظيمة والسماء الواسعة والأنهار الرائعة فشرثنا وانجبنا ومتنا . حياة كليلة تعطى لنا ، فرصة ثانية من الكون فنخضيها في البكاء والسلام . نعيش حياة تائهة ونموت لأسباب أكثر تائهة ! » .

عرفت عنوان بيت الشاب نذهبت إليه . وجدت أنه لا مكان لها في ذلك الحشد الكبير من السيارات والبشر . استطاعت أن تصنانع

الزوجة الصغيرة الجميلة المتنحة بالسوداء ولكن لم تقدر على الحديث معها لفت انتباها البيت الواسع ، وكثرة الاثاث المحسود فيه ، بحيث لم يكن ثمة مكان لقدم الا بعموبية . كان الناس متراضين ، يعزون ثم يشربون العصير ويدهبون بسرعة .

عندما رجعت الى البيت قابلتها امها بابتسامة مشرقة وقالت لها :

— خطيبك يريدك بسرعة . ثمة خبر هام ..

لم تلق خطيبها الا ببرود . هو يضحك ويضرب ساقيه بفرح .

— هل تعلمين ؟ لقد انتهت مشكلتنا . الاصرار الذى تملكته جعلنى انفذ خطى واشترى البيت ، البيت القريب من البحر . وكلها أسباب عليلة وننتهى اجمل الاثاث وعلى ذوقك الرفيع . ها ، لم انت صاملة ،
معطوبة وكذلك في جنازة !

— هل يمكن ان تتركنى قليلا ؟

— يجب ان اعلم مابيك . كنت ملهمة على شراء البيت . كنت ستطيرين من الفرحة . فهادئ انتهت متابعيك ؟

تلتفت اليه مستغربة . كانه رجل غريب دخل غرفة نومها نجا .
شبح لص يريد سرقة ذاتها . لماذا ارتبطت به ؟ انه مجرد جسد يأكل ويشرب ويريد ان يضاجع وينجب اولادا . انه يطالعها بدھشة ، فتهض
مباعدة وتسمع صوته وهو يقول لامها :

— لقد صرفت دمي عليها فانظري كيف تعاملني ؟

القت بنفسها على السرير ، ولأول مرة تضع شريطها من موسيقى كلاسيكية ، وتدعواها تأخذها الى الغلبات العذراء حيث انشايد الطيور النرحة المزققة فوق المياه والاغصان ، وهيس العشاق المتوارين . تتقلغل في الفراش ، وتود ان ترى انسانا يحبها حقا ، وان تقوم باشياء هامة ، فترتعش من الفرح والانتظار والقلق .

تحول الى فراشة وتطير باجنحة الموسيقى والحلم ، تراقصن الشاب وتسمع ضحكاته ، وتغوص في عينيه البحريتين ، ثم تضع رأسها على صدره وتبكي حقا . تنظر لوجهها في المرأة فإذا الاصباغ قد زالت وإذا تقاطلتها جميلة متناسقة ، ولكنها فارفة كالالمدى الواسع بلا طيور وبلا لوان !

ذهبت الى الارملة مرة اخرى . كان البيت فارغا من المعزيزين ؛ وليس هناك سوى المرأة متجمدة في كرسيها الوثير ، وقربها الطفلة قد بعثرت العطابا كثيرة وراحت تؤسس بيها .

كانت الارملة مندهشة من استلتها . تساءلت :

— هل انت من شركة التأمين ؟

و قبل ان تجيبها واصلت :

— لم يكن سكران على الاطلاق ، هو حادث تسبب فيه صاحب الشاحنة المسرع ، كان يمكن ان ينحرف قليلا ، ثمة مساحة كبيرة وفراغ .. لكنه اندفع اليه . ان رخصة سيارته محل شكوك . الضابط قال انه سيعمل جده لاثبات ذلك .. ارجو ان تسرع شركة التأمين في صرف المبلغ ..

— ولكنني لست مى شركة التأمين !

— من الشرطة اذن .

— لا . ولكنني امراة تبحث عن حقيقة الحادث .

— هذا قضاء الله ، ماذا نفعل ؟

— بودي ان اعلم كيف كانت حياتكما . في ذلك الصباح ماذا حدث ؟

— ولماذا تدسين انفك ؟ الا يكتفينا مائينلا ؟!

كادت ان تنهض . ان وجه الارملة الجميل يستحيل الى شيء بشع فجاة . لو أنها أخبرتها الحقيقة لامستها من رقبتها وصرخت : انت التي قتلت زوجي اذن !

توترت أعصابها . كانت الارملة ترميها باستيهان منتظرة بين لحظة وأخرى أن تنهض . ولكنها استرخت في مقعدها ، صممت أن تعرف الحقيقة ولو ادى ذلك الى أن تجرها من شعرها لظيقها خارج البيت . فتحت فمهما وقالت بيته :

— ولكن يقال انك التي كنت وراء موته ؟

احتدت الارملة . طلبت من الطفلة أن تلعب في الحجرة الأخرى .

— لا اسمح لك بهذا .

— لماذا تدافعين عن نفسك .

— من انت لتحاكييني ؟!

— ماذا انت فعلت له ذلك الصباح .. تكلمي !

تجمدت المرأة . تلاشت نفختها . عادت الى الحزن العميق . غطت وجهها بيديها . يبدو انها لا تستطيع ان تصمد اكثر ، عندما رفعت يديها كانت عيناهما مبللة بالدموع . وجهها يرتجف .

— لم انعمل شيئا على الاطلاق . طلبت منه ان يغير عمله فقط . ان اجره في عمله لم يعد يكتينا . ثار وصرخ في وجهي « انى كل صباح تسمعيني ذات الاسطوانة ؟ الا يكتيك كل مالا فعلت ؟ » ثم صفق الباب وخرج . هل كان في طلبي ذاك جريمة ؟

بعد ان عادت الى البيت كانت العائلة كلها قد اجتمعت . بدا انهم يتهدّثون عنها . كان صوت خطيبها عاليا ومتورتا . تجمست كل النظرات على وجهها . كانت منهكة لكن فرحة وطمأنينة عبقة بذاتها تتغلغلان في روحها . قالوا لها انهم يريدون ان يذهبوا لرؤيه بيتها الجديد . قالوا لها انها يجب ان تفك في زفافها . طالعت الجميع بدؤه وقالت :

— لم تعد تربطني بهذا المشروع اية صلة .

ثم ذهبت وأغلقت الباب .

البناء الفنى في مجموعة قصص

الجميع يربون الجائزة

حسين عبد

هذه المجموعة القصصية الجديدة للكاتب «أبو المعاطى أبو النجا» ، تكتب العدد الثالث من سلسلة «مختارات فصول» (١) ، وهى سلسلة أدبية شهرية ، ظهر عددها الأول في شهر فبراير ١٩٨٤ ، وتصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ويشرف عليها الكاتب المعروف «سلیمان فیاض» .

فماذا قدم أبو المعاطى أبو النجا في مجموعته «السابعة» ، الحالية؟ ، وما هي التساؤلات التي تثيرها قراءة قصص المجموعة؟ ، وأخيراً ما هو البناء الفنى التي اتبعه الكاتب في بناء قصصه؟ ، وهل هناك ثمة ملاحظات عليه؟

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عليه ..
قدم الكاتب في هذه المجموعة سبع قصص هي : الحدود ، بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية ، آخر السهرة ، ذلك الوجه وتلك الرائحة ، الجميع يربون الجائزة ، في الزحام ، الانتقال ، الليل والنهار ، ونهاية اللعبة ..

وثير قراءة هذه القصص القصيرة عددا من التساؤلات .. أولها :
لماذا يقدم ابو المعاطى ابو النجا ، وهو كاتب له رصيد ضخم من الانجاز
الأدبى في مجال القصة القصيرة (ست مجموعات قصصية) ، والرواية
(روايتان هما : العودة الى المتنى ، وضد مجھول) ، على اصدار مجموعة
قصصية جديدة ؟

نعلم الاجابة المنطقية - بعيدا عن الرغبة في اثبات الوجود الأدبي
او البحث عن زيادة الكم الأدبي ، او اقتناص فرصة متاحة للنشر - هي أن
لدى الكاتب جديدا ، يمكن ان يختلف الى رصيده الأدبي ، ويشكل في
الوقت ذاته حلقة في سلسلة تطور ادائه الفنى ..

من هذا المنطلق كانت قراءة هذه المجموعة .. فلم يتحقق هذا الجديد
 الا في قصة واحدة هي « ذلك الوجه وتلك الرائحة » .
كيف كان ذلك ؟ وماذا أضافت تلك القصة الى عالم ابو المعاطى
ابو النجا ؟ وماذا عن القصص الثمان الآخريات ؟

عالم اخلاقي :

تدور غالبية قصص ابو المعاطى او النجا ، التي يسلك فيها سبيل
التحليل لمباشر المشاعر ابطاله .. تدور داخل إطار اخلاقي صارم ..
فيطليه يعاني تارة من الارق الليلي رغم منصبه العظيم (لم يوضح
هذا المنصب ، كما لم يوضح مهن غالبية ابطاله !) وان اشار الى بعض
مستلزمات هذا المنصب من سيارة سائقها ، وهو يعاني من الارق ويتعذب
في ليله الطويل لانه خدع فتاة حين تخلى عنها بعد علاقة معهما
استمرت ثلاث سنوات ، فكانه قتلها فصارت تفعل بالناس ما فعل بها(!)
(قصة : الليل والنهر) .

وبطله تارة اخرى يحرس على الصدقة ويقدسها نفی قصة الليل
والنهار نجد ايضا ان البطل يتعدب ايضا بسبب خيانة لاصدقائه نفی
حواره مع الليل(2) .

« - لماذا تخشى دائمًا ان يتخطى عنك اصدقاؤك ؟

- لأنني في بعض الأيام تخليت عن بعضهم » .

بل انه يقدم تعريفاً للصديق في قصة « بطاقة شخصية لرجل
مجھول البوية » حين يقول : (2) « فالصديق عنده همو من تشعر بال الحاجة
الىه حين لا تكون في حاجة معينة الى أحد معين » والبطل في هذه القصة

فقد الصديق (المثالى) خلال انفصاله في معارك الحياة المادية الضاربة .. وبطله أيضا يحافظ على زوجة صديقه خلال سفره رغم انه يحبها (قصة الانتقام) .

وبطله ايضا يندفع في خضم الحياة المادية لكنه يبحث عن الصواب والخطأ (قصة بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية) ، وهو ذات الموضوع الذى سبق ان عالجه بشكل فنى رائع في قصة « الصواب والخطأ » من مجموعة « الوهم والحقيقة » (٤) .

وبطله ايضا يخوض تجارب الحب كما في قصته « الانتقام ، ونهاية اللعبة » .

وبطله ايضا « هرف الحساسية » فهو يحرض الا يصدم بسيارته تقط كانت تعبير الطريق لكنها توقفت فجأة لأنها كانت تعبير باريسية صغار لها ، فنيام قرير العين صاحب النفس في هذه الليلة (قصة « نهاية السهرة ») .

كما نجد البشر ايضا خiron ينحازون لبائع برتقال تبعثر برتقاله بعد ان كادت تدهمه سيارة ، فيتفادى سائقوا السيارات البرتقال ، ويجمع المشاهدون من المارة البرتقال واخيرا يشتريونه من العجوز هكذا يكون « الجميع يربحون الجائزة » .

كما يؤرق بطله ايضا الزحام البشري فهو يرى « ان هذه اللحظات تأتى من المواقف التى يتجمع فيها الناس خارج اطار العمل » ، في الاعراس والموالد » ، و « دائما كانت تبدو المسافة شاسعة بين الاسباب الظاهرة ، للشجار والنتائج البشعة .. قصة « الحدود » (ص ٧) .

ولقد سبق ان عالج الكاتب ذات الظاهرة في روايته « ضد مجهول » حين يقول « ما من عرس او مولد في قرية « الزهايرة » او في غيرها يمكى دون شجار ، ان لم يكن بين الكبار وبين الصغار ، وحين تسكن العاصفة ، وبين المقلاء في البحث وراء الاسباب يهولهم اتساع المسافة بين الاسباب والنتائج » (٥) .

وبطله يعانى ذات الخوف من الزحام ويرجمه لحادثة في طفولته ، حين كادت الجماهير تسحقه عندما سقط في مظاهره تحت الاقدام (قصة : في الزحام) .

اما سبق يتضح ان هذه القصص الثانى قد دارت فى ذلك عالم اخلاقي ، تجسم عليه وتحكمه اهتمامات البطل الذى لا يفكر الا في ذاته .. انه

بطل رومانتيكي ، و « قد فضل الرومانتيكيون العاطفة على العقل ، كما نضلوا الاشياء المثالية والتطلع لها على الواقع » (١) .

ولكن التابع لاتساج ابو الماطى ابو النجا يكتشف انه قد تجاوز هذه المرحلة ، وقصصه الاخيرة خير شاد على ذلك .. ويصبح التعلييل المحتمل ان قصص : بطاقية شخصية لرجل مجهول الهوية ، في الزحام ، الانقسام ، الليل والنهر ، ونهاية اللعبة (وعددها خمس قصص) قد تكونها المؤلف في فترات سابقة (ربما البدايات الاولى) ومما يرجع هذا الاحتمال للبناء المتهافت المستوى لهذه القصص ، بالإضافة الى عدم توضيح الكاتب لتواريخ كتابة قصص المجموعة ، رغم انه كان يوضح تاريخ كتابة قصصه في مجموعاته السابقة ، وللمثال : مجموعة الوهم والحقيقة حيث اوضح تاريخ كتابة سبع قصص من تسع تشملها المجموعة، اما قصتي « آخر السهرة » و « الجميع يربحون الجائزة » فهما تخرجان من فساد تطور الكاتب خلال بيته عن شكل أدبي متفرد ، ويصبحان مجرد قصستان تقليديتان تحكيمان واقعة محددة ..

ويبقى بعد ذلك قصتي « الحدود » ، و « ذلك الوجه .. وتلك الرائحة » وهما ما سنعرض لهاها بمزيد من التحليل .

قصة الحدود :

تحكى القصة بضمير المتكلم للراوى (وهو نفس الشكل الذى قدم به الكاتب كل قصص المجموعة باستثناء قصة « الليل والنهر » التي قدمها بضمير الغائب - المحايدين) ، عندما يقرأ نهى وفاة الحاج صالح الخضر (من أعيان قرية الزهاريا التى كانت أيضاً موطننا لرواية الكاتب « ضد مجهول ») ، كما يعمل الحاج ايضاً « مساح » يقيس الأرض الزراعية عند البيع والشراء .. هكذا يستعيد الراوى ملامح قريته ، وفي الريف تبدو الدنيا ثابتة الملامح ، والأهالى ودعاء طيبون ، ثم يقدم الراوى تصنيفاً للعنف في الريف حيث يقسمه إلى نوعين :

أولاً : عنف الاعراس والموالد حيث لا يمكن لأحد أن يعرف على وجه اليقين من فعل ماذا ؟ .. عندهما ينطلق الوحش الكاifer في أعماق الفلاحين لائقة الأسباب ، ودائماً تبعو المسافة شاسعة بين الأسباب الظاهرة للشجار والنتائج البشعة .

ثانياً : عنف حقيقي لا يخطيء هدنه بطله الحاج صالح الخضر حين كان يقيس الحقول ويختلف المشتري والبائع ، حين يكتشف مالك الأرض

الجديدة ان الحدود بين ارضه وارض الجيران قد تداخلت، فينتجر عنف حقيقي لا يهدأ ، حتى تأتى الحكومة لتعطى كل ذى حق حقه .

هكذا يستعيد اليوم الذى قتل فيه محروس المدار الذى اشتري الأرض الخراب التى تقع خلف منزل الشناوى ، بعد ان عرضت على الشناوى ورفض شراءها . بعد قياس الأرض اكتشف الحاج ان حسائط منزل الشناوى يقع ضمن الأرض ، فهمس الحاج فى أذن محروس مرتين محذرا ، لكن محروس رفض تحذير الحاج . وبدا الخلاف عندما رفض الشناوى شراء الأرض أو هدم الجدار ، عندئذ انتقل المؤلف ليصبح المتكلم محروس « كان يعرف مثل هذه اللحظات الصامتة . وكانت العيون كلها تنظر اليه ، وتتنظر أن يغنى ، وأبدا لم يخب رجاء هذه العيون المتلعلة المتطرفة » .

هكذا اندفع محروس يهدم الجدار فكانت نهايته ..
ويحاول الرواى ان يفهم ماحدث من الحاج صالح، ويشرح له «في لحظة بهذه اللحظة التuse ، حين نقيس الحدود يكون كل شيء واضحاً ذلك الوضوح الاليم ، ويتواجه الظلم والظلم في قاء يزيد من تعاسته وجود من يتخرج على هذه المواجهة ، انها لحظة لا يتحملها أحد ولا يقدر على انقاذ الانسان منها سوى أن يموت ، او يموت ظالمه » .
ويقرر الحاج بعد هذه الحادثة ان يترك هذه المهنة ، لكنه ظل لاخر لحظة يقيس الأرض .. عندئذ يصل الرواى للتربة ، ويفتقد الحاج صالح ويقدم واجب العزاء ..

وبنكون بناء هذه القصة الفنى من ثلاثة اجزاء متتابعة هي :
(ا) موت الحاج وذهاب الرواى لقريته واستعادة جو القرية بتمهيد يفرض الأرضية للحدث الرئيسي ..

(ب) الحدث الرئيسي : عندما يتجمس بحدث موت محروس المفى .
(ج) الخاتمة وتتضمن تبرير مصرع محروس بواسطة الحاج صالح ، ثم وصول الرواى للقرية وتقديم واجب العزاء ..

وكان المفروض أن يمسك الكاتب بالحدث الرئيسي وهو موت محروس المفى ، وبكله ويظهر فيه القوى المتصارعة باطنانها المختلفة ، ويقوم بتعمية هذا الصراع وتصاعدته حتى يصل الى ذروته بمصرع محروس ..
ان تجمسي هذا الموقف او الحدث بتغير قواه الفاعلة ، فيه اكتفاء ثنى ، وبذلك يستفني الكاتب عن التمهيد والتحليل في البداية ، والشرح والتفسير وتبیان موقف الرواى وتعلیمه الذي لا لزوم له على الحدث في النهاية .. وهكذا يظهر انه « اذا لم تضطط العقدة بشكل قوى ، وإذا لم يتم رسم الشخصيات بواسطه الحدث مان القصمة القصيرة تتحل الى صورة للبيئة او الوسط او الى تصوير لحالة مزاجية او الى تحطيل

نفسى ، وهذا بالضبط ما حدث للقصة القصيرة عند الكثرة الغالبة من كتابها المحدثين »^(٧) .

قصة : ذلك الوجه .. وتلك الرائحة :

هذه قصة رائعة بجميع المقاييس .. فمنذ بداية القصة يضعنا الكاتب مباشرة في مواجهة الحدث الأساسي فيها فهو يبدأ بقوله « لا أدرى متى بدأت أشئ تلك الرائحة - . رائحة دخان ينبعث من شىء يحترق » . ثم نكتشف أن الراوى - المتكلم هو الذي يشم الرائحة وحده ، أما زوجته فهي تعتقد أنه يتهرب بذلك من مناقشة معينة .. يهبط الراوى ويفحص سيارته ويتاكد من سلامتها ليحل محل قلقه الأول قلق شامل غامض . ويسرعان للمتجر قبل أن يغلق والرائحة تلاحقه . وحين يتركان السيارة يرى الدخان أكثر مما يشهى بينما زوجته منهكة بتسوية فستانها ثم اشارت إلى محل الشواء القريب ، لكنه غدى متاكدا من اختلاط الرائحة برائحة الفان المشوى .

بعد أن انتهت مشترياتهما وتقديمهما للسيارة . يشك ان هذا الحمال هو حسن أبو شفه الذى كان رجلاً ناضجاً في القرية بينما كان هو طفلاً .. وتذكر أن حسن يعرف هذه الرائحة جيداً حسناً شم الراوى الرائحة ثم شاهد انتشار النار وحسن أبو شفه وفي يده المذراة التي يقلب بها القشن . حين اشتدت النصار جذبه حسن من يده وأطلق البهائم . وانتهى الحريق في القرية بعد أن التهم كل شيء . لكن الحمال خذله وعاد للمتجر . بينما زوجته تعده بليلة منعشة في كازينو الشياطىء الذهبى حيث يتعشيان على حسابها ويشاهدان عروضه المذهلة .

حين جاء النادل وراحـت زوجته تتنقى الطعام ، ايقـن أيضاً ان هذا النادل هو الحمال وهو ابن حسن أبو شفه .. ثم يعلن مدير الكازينو عن عرض مثير ، ويدعو الرواد للخروج للشرفة ، فالهدف تقديم تسلية مثيرة . سفينة تحترق في البحر وركابها يقتلون بأنفسهم الى المياه طلباً للنجدة . انه مجرد عرض ، رغم تكاليفه الضخمة ..

« يمكن أن يكون هذا العرض المثير هو مصدر تلك الرائحة ؟ » .. هذا ما أكـته زوجته . أما هو فنـدى غير قادر على التفريق بين « الحلم والحقيقة » . صرخات ركاب السفينة تفرق مـهم . وحين دعاهم النـادل للعشاء وهم يتفرجون . اندفع امام الجميع الى قلب البحر فـتكـ كانت الحرية الوحيدة المتاحة له . وكان آخر ما سمعه بعد بها خاله صرخة زوجته ، هو صوت يرتفع في الميكروفون :

— « لا تنزعـجوـاـ ايـهاـ السـادـةـ . فـذلكـ ايـضاـ جـزـءـ منـ العـرـضـ ! »

يتكون البناء الفنى للقصة من عدد من الخيوط :

(ا) الرواى واحسسه بالخطر الذى يتجسد ابتداء من رائحة شيء يحترق ، ويتصاعد هذا الاحساس عندما يكاد يومن أن الحمال هو حسن أبو شفة الذى انتهز عندما كانت القرية تحرق ، ثم في الكازينو ينماجا ان التسلية في الظلام هي مشاهدة عرض سفينة تحرق .. عبرها يمارس حريته ، ليتأكد هل ما يراه حلم ام حقيقة ، ليكتشف انه حقيقة وانهم يزيفون كل شيء ليحلوا المواطنين الى مجرد متربجين .

(ب) الزوجة المشغولة بذاتها واهتماماتها ، لكنها تلتقي مع زوجها عند مشاهدة السفينة التي تحرق ، ولن تتأكد من صدق حدس زوجها الا عندما يعلن صوت في الميكروفون ان هذا جزء من العرض .

(ج) الواقع الخارجى يبشر اللاهون بحياتهم الخاصة ، دون ان يسأل اي منهم نفسه . ما هذه الرائحة الغريبة ؟ وهل هناك ثمة خطأ ما ؟

هذه الخيوط الثلاثة يضفرها الكاتب باقتدار ، ليتصاعد الحدث من خلالهم ويصل في النهاية الى ذروة المأساة ..
عندئذ نستعيد كلمات برتولد برخت :
« لا تقولوا هذا شيء طبيعي ..
حتى لا يستعصى شيء على التغيير والتبدل .. »

انها صيحة الإنذار فنية ، صاغها الكاتب باقتدار ، لتنتبه الى ما نراه حولنا ، ولا ننقاد لما اصطلاح عليه العرف او المجتمع ، حتى لا نتحول الى مجرد متربجين .. بل يجب ان نحكم بشاعرنا وحواسنا وتفكيرنا فيما نراه .. حتى لا نخدع ، وحتى لا يستعصى شيء على التغيير والتبدل لما فيه صالح البشر في النهاية .

الهوامش :

- (١) الجميع يربحون الجائزة ابو المعاطى ابو النجا سلسلة مختارات نصوص العدد ٢ - ابريل ١٩٨٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- (٢) الجميع يربحون الجائزة من ١٥
- (٣) الجميع يربحون الجائزة من ٢٢
- (٤) الوهم والحقيقة - من ٧٥ ابو المعاطى ابو النجا قصة « الصواب والخطأ » سلسلة قصص مختارة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤
- (٥) راوية شد بجهول من ٢٢ ابو المعاطى ابو النجا روايات الملال العدد ٣٢ ديسمبر ١٩٧٤ - مؤسسة « دار الملال » .
- (٦) الرومانтика في الادب الانجليزى ترجمة عبد الوهاب محمد المسري وبحمد على زيد سلسلة الالف كتاب (١٥) الناشر مؤسسة سجل العرب ١٩٦٤
- (٧) دراسات في الواقعية الاوروبية - جورج لوكانش .
ترجمة امير اسكندر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢



فصل من رواية سنوات الخضراب

ابراهيم الحسيني

- ١ -

منذ سنوات عديدة بعيدة ، في ليلة سوداء حالكة الظلمة وغبراء ،
كانت الكلاب تهز ذيولها ، وتركسن في الحوارى البلاطة بماء المطر الذى هطل
طوال النهار على فترات متقطعة ، والنباح كان يعلو ويشتد .

بهتم قرية صغيرة ، مكونة من خمسين دار طينية وخمسين أسرة
— يعرفون بعضهم بعضا وترتبطهم صلات القرى والمصاهرة من ناحية
الأم أو الأب — هاجعين متعبي في بيوتهم الباردة ، يرتجفون من تيارات

الهواء الشديدة المتلاحة ، والريح التي كانت تعوی وتصفر وتضرب القبور — جنوب القرية — أمم دار الشيخ عثمان ، وسط المزارع والبرك والمستنقعات التي نما على حوانها الشوك والبوص وطحالب الشط ونباتات اللوف والصبار .

ضاق الحاج مصطفى عثمان — الذي زار قبر الرسول وطاف حول الكعبة بيت الله وشرب من ماء نعم وذبح النبائح من الخرفان والابقار الثقيلة ورمي ابليس بالزلط الصغير وصعد وهبط جبل عرفات سبع مرات — برحم امه ، تمرد وقرر ان يخرج من ظلمات الرحم الى نور الدنيا ، رفسها في بطنها المتكورة بمwarاة اظافر القدمين . هبت امه من نومها تشعر بalam حادة تكاد تتفت بها ، ظلت تطلق اصوات استفائية قوية عالية ومرتعنة ، كانت توقع اهل القرى والعزب المجاورة ، جعلت الشيخ عثمان يكت عن شخريه ، ويقزز من فوق الفرن خائفا مرتعدا ، كمن لسعته النار فياليته ، يجري ويدور في الوحل وسط العتمة — يدعك عينيه بابهاميه — حافي القدمين ، عاري الراس ، بسرواله الواسع القصير حتى الركبة ، والصديرى المفكوك الاذرار . يطرق الابواب ، يدق بكله الفليطة دور اقاربه ابناء الاعمام والعلمات والاخوال والخلات ، يقول :

— الحقوني يا ناس مراتي بينها حاتولد الليلادي .

— قوام يابت انت وهي خالتك رسمية تعبانة قوى .

بعد لحظات لا يعلم احدكم طالت او قصرت ؟ عاد الشيخ عثمان يصحبه عدد من اقاربه وبعهم عايدة زيدان ولادة القرية . وكانت لحيته الطويلة السوداء تهتز ، لسانه يكاد يخرج من فمه ، صدره يعلو ويهدأ ، عيونه تترقب النساء وهن يرحن ويجهن مهرولات في ساحة الدار ، يدخلن ويخرجن من الحجرة المنبعث منها صراخ وانين زوجته . وكانت المصابيح الجاز قد أضيئت واشتعلت في دور كل اقاربه بيان نلوكوا من قريب او من بعيد .

قال الرواى يا سادة ياكرام :

في تلك الليلة يا سادة يا مستمعين : وكان الزمان غير هذا الزمان ، والاوان غير هذا الاوان ، حام التمر في السماء يخونقا يطل على الحاج مصطفى عثمان ينزلق عاريا لا يملك مليما ابيض ولا مليما اسود ، من فرج امه رسمية ، ينشح نشيحا واهنا ، يردد صرخات قصيرة رفيعة متقطعة ، تلقتها عايدة زيدان بين يديها ، وللتتو نفسست ما بين فخذيه — وعيون النساء تترقبها — رقعت زغرودة عالية ملأت الدار بالزغاريد والتصفيق والرقص والبهجة ، قالت :

— ولد يانسوان .. ولد !!
ربطت الخيط حول السرة ، قطعت الخلاص ، غسلة ونظفته من
الدم بالماء الدافئ الذى غلى على حطب الكاتون قبل ان تعرف هذه
القرية الوابور او البوتجاز ، كاحت العيون وموضع الحاجبين والراس ،
لقته ودثرته في قطعة مقاشن بيضاء منقوشة ومزينة بالورود ، وضفته
برفق نوق الفرن بجوار امه التي كانت تغيب عن الواقع ، قالت :
— اطمئن ياختى ولد .. حمد الله ع السلامه يارسميه .. يتربى
في عزك يابنتي !!

خرجت من القاعة — النسوان خلفها تتدافع ، الزغاريد تعلو ترتفع
وتروج الدار — مهولة الى الشيف عثمان ، حيث يقعد في ركن من المدرسة
— حوله الرجال يتباينون — يدعوا الله يستعطفه ويثنو اسمائه الحسنى ،
بينما جبات مسحبته تندلى من بين أصابعه واحدة تلو الأخرى ، قالت :

— ولد يا شيف عثمان .. ولد !!

نهى الشيف عثمان ، تهلل وجهه ، انفوج فمه عن بسمة خفينة ،
قال :

— خير وبركة ياولية .. خير وبركة

نهض الحاضرون يشدون على يده ، يهنيئونه ويباركون له ، يدسون
النقط من القروش والملاليم النحاسية في يد الولادة .. وينصرفون ،
وهو يرفع يديه الى السماء ، يحمد الله ويشكرا فضله على ان انانه ما اراد
ثم توجه الى حيث ترقد زوجته متعبة ومكدودة ، والفرحة تكاد تشق
صدره رغم هيبة الجد والوقار وتناع الصدامة واللامبالاة الذى البسه
وجهه ، قال :

— شدى حيلك يارسميه .. حمد الله ع السلامه .

قالت رسمية مصطفى يا شيف عثمان .

ارتدى الجبة والقطن على جسمه ، لف العمامة الكبيرة البيضاء
وتلامس قلبه حلقة مثل جبات السكر ، تذكر وفصة خفينة في الحلق :
حول راسه ، وبينما الزغاريد كانت تطلع في الدار ، تبدو وحشة الليل
ان امامه اربعين يوما عمياء ، لن يقترب خلالها من زوجته ام مصطفى ،
قال لنفسه : بس لوماكتش الأربعين يوم السود دول !! وسار الى جامع
القرية حيث الفجر على وشك الانبلاج .

طوى الشيخ عثمان سجادة الصلاة التي جاءه له بها صديقه الحاج والى من بلاد الججاز بعد أن رأى بعينيه وقبل بشفتيه قبر رسول الله ، وباليه شديدة تناول المسبحة من الرف ، اخذ يتو في سره التسابيح الثلاث « سبحان الله .. الله اكبر .. والله الحمد » بينما نظراته تدور على الرفوف شارد الذهن في البضائع التي نقصت والبضائع التي نفذت ، ثم عد ٢٤٣ قرشا وسبعة مليمات غلة اليوم من البيع والشراء ، قائل لنفسه : القرشين دول على القرشين اللي في الدار ، الواحد يركب حمارته وينزل الحسين يصلى الجمعة هناك ويستترى شوية البضائع الناقصة .

كان الليل قد هبط ، ولف القرية في عباءته السوداء ، عندما سمع – وهو في مكانه هنا بلدكان – الشيخ شحاته باعلى ما في حنجرته يؤذن من فوق مذنة جامع القرية لصلاة العشاء ، اطفأ ضوء الكلوب الذي كان يجمع حوله الناموس وبعض الحشرات الطائرة الاخرى ، أغلق الدكان بالقضية والمفتاح .

كانت « الرجل » قد خفت وتکاد تنقطع من ساحة السوق لولا بعض الرجال الذين ينحدرون في صمت الى الجامع الذى دخله الان الشيخ عثمان يطوح مسبحته ذات اليمين واليسار يلتها على سبابة يده اليمنى .

تحنخ ، سعل سعلة خفية وهو يدفع باب الدار ، الهدف منها كان اعلان مقدمه وحضوره الى اهل بيته . استقبلته رسمية بالملبة الصاروخ التي تترافق وتدخن دخانا كثيفا ، تناولت العمامة والجبة من على جسمه ، علقهما في مسماي مثبت بالحاط . لم ذيل القنطران بين خفيه ، تعدد على الحصيرة ، يتأمل ارداد زوجته ، اثناء انحنائهما ، تحمل اليه طبلية الطعام ، وهو يشعر بالسلام والملل منها ، قال لنفسه : رسمية من يوم ما ولدت مصطفى بقت مهملة في نفسها وما عادتني تهمت باى حاجة غير ابنها . طافت يذهنها امارة اخت الحاج والى ، تلك البنت الحلوة « المفnderة » الطويلة البيضاء المدلجة ، قال لنفسه : الحاج والى لن يمارض في زواجه منها وسوف ينقل الى ادارة العشرة فدادين التي ورثتهم عن ابيها ، فهو مزاج وعلى ذمته ثلاث نسوان وتعلم ان الله قد حل للرجل اربع نسوان ، وهو رجل طيب حج بيت الله يصلى الوقت بوقته ولن يقف ضد اراده الله ومشيئته .

بعد سنوات طويلة قال الحاج مصطفى عثمان من نفس هذا المكان لزوجته الأولى وبنت عمها روحية : انه سيدخل على صفيه بنت الحاج عبد العال يوم الخميس المقبل .. فسقطت مسلولة .

اعدت رسمية الطعام على الطبلية . اقترب الشيخ عثمان ، وجاء على الارز والملوخية وطبق الشوربة وصدر الدجاجة ، بينما ظلت هي قاعدة على بعد خطوتين او ثلاثة امام المقد ، ترقب الشاي ، وتذهب ثديها بالملر والصبار ، لتضع حدا لاستمرار الحاج مصطفى في الرضاعة من ثديها ، رغم انه صار يدب بقدميه على الأرض ، ويخرج للعب مع الاولاد امام الدار . ازاح الشيخ عثمان الطبلية ، قال وفمه يمتلا بالطعام :

— الحمد لله .. اللهم ماديما نعمة واحفظها من الزوال ..

لعق اصابعه بلسانه ، شرب من القلة ، تجشأه وانتزع شطاطية من الحصيرة ، يسلك بها أسنانه ، الى أن جاءت له رسمية بالطشت والابريق النحاسي يغسل يديه وفمه . عادت وجلست امام الطبلية لتأكل وتترقق ما تختلف من الشيخ عثمان ، عندما خرج الحاج مصطفى عثمان من القاعة ، يبكي ويناثاً كلاماً لم يفهمه ابوه ، قال :

— شوف الواد عاوز ايه يا أم مصطفى .

زفرت ونهضت ، قالت :

— أنت يا واد مش مهميني على حاجة أبداً ،

انات طنلها في حجرها ، اخرجت ثديها من شق في صدر الجلابية السوداء ، اشراب الحاج مصطفى عثمان برأسه ، التقط يمص حلمة الثدي ال بينما المدهونة بالملر والصبار ، فصرخ صرخة عالية رجت الدار . ولم يعد يقترب من ثديها بعد ذلك أبداً .

— ٣ —

وقف الحاج مصطفى عثمان يشب على اطراف قدميه ، يطل برأسه من النازدة . الشمس كانت ساطعة وملتهبة . قال :

— يا شمس يا شمسة خدى سنة الجاموسه وهاتني سنة العروسة .

نطوح يده يرمي السنة التي خلعمها من بين اسنانه منذ لحظات قصيرة .

- ٤ -

كان الأولاد يهزون أجسامهم هزا خفينا منتظماً وهم يرثتون سورة الكوثر ، حين أشار لهم الشيخ رشدي بالسكتوت ، حل الصمت المترعش بهمس الأولاد ، نهض من فوق الأريكة ، يرحب بالشيخ عثمان . عندما طرق باب الكتاب وسعل سعلته الخفيفة ، قال لنفسه ، اسعد ياشيخ رشدي هامي الخلطة الجهنمية تسمى اليك على قدميها ، وسوف تكون الليلة مي تلك الليالي التي لا تنسى بل نظل تفاصيلها بشحمة ولحمة علامات على طريق العمر .

يعد عمر طويل يتجاوز نصف القرن ، كان الشيخ رشدي ، وهو عجوز متهم أبيض شعر الرأس واللحية لا يقو على الحركة ، يقص على أحفاده تفاصيل تلك اليوم بذكرياتها

تلت : أهلاً أهلاً خطوة عزيزة ياشيخ عثمان

وفتحت ذراعي أعلنته وأضمه إلى صدرى ، وتبادلنا معه التبلات واحتكاك الخود واللحيتين .

قال : قصدتك في خدمة عزيزة ياشيخ رشدي

حينذاك تأملت الحاج مصطفى عثمان يا أولاد ، يقف خلف والده ، حاف القدمين ، ينظر في الأرض ، يهز اللوح الصاج المعلق بالدوبارة في رقبته ، قلت :

— طلباتك ياشيخ عثمان أنت تأمر وأنا أنفذ .

جذب ولده من يده ، عبيث بأصابعه في شعره القصير ، قال :

— أود أن يفك مصطفى الخط ويحفظ كتاب الله العزيز حتى لا يفسده الأولاد ياشيخ رشدي وسيكون لك عند الله جزاء عظيمًا .

عندها قلت لنفسي : حان وقتكم ياشيخ رشدي ولا داعي للانتظار ، فالطريق مفروش أمامك ، وعليك أن تصوب على هدفك مباشرة ، قلت :

— دعنا من هذا الأمر يا رجل هو سهل وهين وستثال كا ما تريد باذن الله .

قال :

— هات هاوراعك يا رجل ولا داع للف والدوران حينذاك كنت انكر وأنلا في حيرة من أمري ، استحضر نسوانى أقارن بين محاسن هذه أو تلك ، وأقول لنفسي : عند من نسوانك سوف تبات الليلة ياشيخ رشدي قلت :

— ما هي اخبار الخلطة الجهنمية التي تشتعل النار في الاجساد
يا شيخ عثمان .

قال الرواى يا سادة يا مستعين :

في تلك الليلة مر الشیخ رشدى قبل صلاة العشاء على دکان
الشیخ عثمان ، تناول منه قرطاسا به الخلطة الجهنمية التي وعده بها .
وشهد قمر تلك الليلة يا کرام : الشیخ رشدى وهو يدور كالثور
في القرية حتى مطلع النجم ، ينتقل من دار الى دار ، يزار ويجار
بالشكوى ، وما من زوجاته الأربع قادرة على اطفاء وهج
وحراة النار التي اشتعلت في جسده .

— ٥ —

ليلة الجمعة : ليلة مقدسة ينتظراها الرجال والنساء والأولاد من
سكان بهتم على اخر من الجمر ، تذبح الذبائح من الطيور والأغنام
والماعز ، يتضاعد في الجو بخار اللحوم والخضار والشورية ، تتنفس النساء
بالكحل والنتف وحمرة الخجل ، تضاء الكلوبات في مقام سيدى الاخير
وسط القبور ، يأتي المغني والمنشدون عصاري ذلك اليوم بالطبعول
والدنوف والزایير على ركائبهم من الحمير ، تخرج القرية — بعد عودتهم
من الغيطان واسواق المدينة المجلاوية مبكرين — لاستقبالهم بالتحيات
والأشواق والفرح والبهجة ، يدعونهم لتناول غداء يوم الخميس الذى
دائما ما يكون من اللحوم السميّة او الظفر ، وهم يمتئون حماسا لسماع
ذلك المغني مدح الله والرسول وراوى قصص الانبياء والمرليين وبطولات
العرب الاقديمين .

بعد ذلك بسنوات قليلة جاء ذلك المغني يحمل الى القرية نبا نهى
سعد باشا ، فوقف الشیخ عثمان في ساحة القرية يهدى ثائرة الرجال ،
ويتهم سعد باشا بقلة الذوق والأدب والاساءة الى اولاد العرب في اعز
مالديهم من الشهامة والمروءة والكرم ، حين طالب ضيوفا نزلوا علينا
بالرحيل من ديارنا !! ازاحة الرجال من طريقهم ، ودقوا بقادتهم الثائرة
ذلك الطريق الترابي — وهم يحملون الفؤوس والعصى — الموصل الى
عاصمة البلاد التي كانت تمثلا حينذاك بالظاهرات وصوت الرصاص
وحيث الشهداء .

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة وإعداد : احمد الخميسي

إلى تقارب المفاهيم فنجد أن كل ناقد على حدة يستخدم تلك المصطلحاتحسب ما يفهمها هو فنظر ، مقارنة ومتباينة، مصطلحات من نوع «المنهج البداعي» ، «الرؤية البداعية» ، «اسلوب المكانب» ، «لغة المكانب» .

ولا شك ان القاموس يقدم خدمة فكرية هامة لاباء الشبان والمهتمين بالادب او يساعدهم في التعرف الى مختلف الاتجاهات والمدارس وابرز الاعمال التي تمثل تلك المدارس الادبية .
هذا ونشر «ادب و النقد» كتاباً اهم هذه المصطلحات .

طليعية

اصل المصطلح من الكلمة الفرنسية *Avantgarde* وتعني الصفة الامامية ، ويشمل هذا المصطلح مختلف ابداع

مصطلح نظري في مجال الادب ونظريته ، وقد راعى واضعاء ضرورة تجنب المصطلحات والمدارس والتيارات المحلية ، فاشتغل على المصطلحات والمدارس والتيارات التي تعارف عليها النقد والادب في العالم ، مهلاً ما لم يدخل في نطاق حركة النقد العامة .

ولا يغفل القاموس عن الموسوعات الادبية الكبرى ، اثما يشكل بايجازه دليلاً وانيا الى الادب والنقد ، ويذكر في شرحه للمصطلحات على الناحية النظرية اكثراً من المساحة التاريخية .

ويمكن لثل هذ القاموس أن يلعب دوراً هاماً بالنسبة لدارسي الادب في المساهد والكليات المتخصصة ، وبالنسبة لحركة النقد التي تفقد لنفسها موضوعية ، الامر الذي يؤدي

صدرت الطبعة الاولى منه عام ١٩٧٤ عن دار (بروسيطيينا) - موسكو .

وتحت : تيموفيف ، تورايف .
ترجمة وإعداد : احمد الخميسي .

(لم يتم ترتيب الكلمات على حسب حروفها الهجائية الاصلية ، نظراً لعدم الانتهاء من ترجمة وإعداد القاموس بالكامل) .

هذا القاموس هو الاول من نوعه في اللغة الروسية ، وقد قام بوضعه اثنان من أشهر أساتذة النقد الادبي ونظيريه الادب هما : تيموفيف ، تورايف . ويقع القاموس في خمسة مائة صفحة من القطع المتوسطة ، ويشتمل على شرح وتعریف اكثراً من ستمائة

المسرحية . و اذا عدنا الى المسماي اليونانية والرومانية ، والى مأسى وليس تكسيب والمؤلفين الكلاسيكيين والرومانسيين لوجدنا ان المسرحية لديهم تنقسم الى خمسة فصول . فيما بعد اخذت تظهر المسرحيات ذات الاربعة والثلاثة فصول ، كما هو الحال عند ابسن وتشيخوف في مسرح القرن التاسع عشر، بينما اخذت تقل بالتدريب مسرحية الفصول الخمسة .

تنشر الان المسرحية المؤلفة من فصلين فقط ، كما أصبح من الشائع استخدام كلمة « جزء » بدلاً من فصل ، كما في مسرحية « المحطة الاخيرة » تأليف : أ.م. ريمارك، وكذلك مسرحية « في يوم العرس » تأليف روزوف . واستخدام الفصل الواحد على نطاق واسع في « الفودفيل » ، والاعمال الدرامية والمكميدية صنفية الحجم التي تتسع في مشهد او منظر واحد .

ولقد امع كثي من كتاب القرن العشرين على فكرة ان المسرحية ذات الفصل الواحد (بحكم طولها ووحداويتها كل فصل) تتف عائقاً امام تصوير الواقع المعاصر بدينياتيكية وتعده وسرعة ايقاعه ، لذلك دعموا الى استبدال « المسرحية متعددة الفصول » بـ « المسرحية متعددة المشاهد » وظهرت بالفعل مسرحيات من هذا النوع مثل « انسان طيب سيزوانا »

مثل بول ايوار ، ونظالم حكمة ، وبابلو نيرودا ، لكن الكثيرون من مؤلّف الكتاب قد تجاوزوا هذه المرحلة فيما بعد، وفي العشرينات ارتبط المسرح باقمار الطليعيين ، ويمكن ملاحظة ذلك في الطرق المسرحية عند بريخت وفي مسرح بيسكارور في المانيا ، ومسرح مين خولد في روسيا .

وفي الاعوام التي اعقبت ١٩٥٦ تضاعفت الاهتمام من جديد بالطليعية وذلك حين سادت وتغلبت في النقد النظرية التي رأت ان ادب القرن التاسع عشر الواقع هو وحده الجدير بأن يشكل المرجع الخصيّب للادب الحديث . ولقد قاتلت الاشكال الفنية والطرق التي ابتدعتها « الطليعية » في العشرينات بدور هام في الفن والادب ، لكن محاولة نقل وبعث هذه الطرق نacula ميكانيكيا في وقتنا ، دون النظر الى اختلاف الظروف ، تعد محاولة مستحيلة ، الا اذا اكتفينا بتقليد ما تركته لنا الطليعية .

اخيراً ، فان تقسيم « الطليعية » بصورة صحيحة غير ممكن دون نظرة موضوعية لدورها المحدد في المسرحية الادبية والثقافية في كل بلد وحسب ظروفه .

فصل مسرحي

اصل الكلمة في اللاتينية *Actus* وتعني فعل ، حركة ، سلوك . الفصل – أحد الاجزاء التي تنقسم اليها

الكتاب الطليعيين الذين عرفوا بهم اصحاب لزعنة واتجاهات يسارية في الاب والفن في القرن العشرين . وتندرج المدرسة التعبيرية التي ظهرت في المانيا وكذلك حركة النزعة الشاعرية بنشيكوسلوفاكيا تحت هذا المصطلح . فاذا رجعنا الى الاصل لوجدنا ان ظهرت « الاتجاهات الميسارية » في الادب والفن ارتبط أساساً بمرحلة العرب العالمية الاولى (١٩١٤ – ١٩١٨) ، وبيادات شاقم ازمة الانتماء الاجتماعية في اوروبا . هكذا اخذت تم وتنفذ موجات الاحتجاج ضد الم الحرب وان كان احتجاجاً عاماً ومهماً ، وترافق ذلك مع الاحتجاج على سبق اتفاقية الائحة الاجتماعية في اوروبا التي اعلنت من القيم المادية على حساب الانسان . وامتد رفض نمط الحياة الى رفض اشكال التعبير الفنية ، وادى ببعض الكتاب والفنانين الى رفض ونبذ النهج الواقعى فترتّب على ذلك ان قام الكتاب والفنانون بعملية تركيز قصوى على « الشكل الفنى » ، هكذا سعى المسراليون الفرنسيون الى تقويض « علم الكلام » ، و « علم النحو » وخلق لغة جديدة . وبالرغم من ذلك فان الكتاب الطليعيين قد تميزوا عن فناني « اواخر القرن » ومثل نظرية « الفن للفن » بمحاسنهم لقضايا بلدهم .

شكلت الطليعية مرحلة مبكرة من انتاج العديد من كبار شعراء وأدباء القرن العشرين

تاليف ببرهت وتقع في عشرة مشاهد وستة فصول اضافية واستهلال وخاتمة . كذلك مسرحية « الإرستقرططيون » تاليف ن. بوجدين وتقع في خمسة وعشرين مشهداً . ولا شك أن عملية تبديل المشاهد بقدرة يتيح الفرصة لرسم بانوراما أو منظر تاريخي شامل متعدد الألوان والظلاليـ

طبعة أكاديمية

الطبعة الأكاديمية هي أرقى الانسال التي تطبع بها أعمال كتاب ما ، وتكون مصحوبة بالدراسات النقدية التي تلقى الضوء على أعمال الكتاب ودوره وموقعه من مسلسلات وقضايا مصر ، وتضم لطبع سيرة حياة الكاتب المقصود ، ولابد للطبعة الأكاديمية أن تحتوى على كل تراث الكاتب بشرح كافية وتفصيل ذلك النصوص الأصلية لتلك الأعمال ، وتنسج لتصوير علمي ودقيق ل مختلف مواقف الحركة النقدية المصاصرة من أعمال وأبداع الكاتب . وتسهل مثل هذه الطبعة عمل الناقد والدارس ، ومن المؤسف أننا لا نعرف مثل هذه الطبوعات في عالمـاـ العربـ فـيـصـبـعـ عـلـىـ القـارـئـ أوـ النـاقـدـ إذاـ أـرادـ الـاسـلامـ باـعـمالـ كـاتـبـ عـربـيـ

انـ يـبـحـثـ عـنـ الـاعـمـالـ المـوزـعـةـ هـنـاـ وـهـنـاكـ ،ـ ثـمـ يـبـحـثـ عـنـ سـيـرةـ حـيـاةـ الـكـاتـبـ ،ـ ثـمـ مـوـقـفـ التـقـدـيـ

منـهـ .ـ

اشكال الفن

فسنجد ان موضوع الرسام أو النحات الاساس هو إعادة خلق اشكال الانسان ، فلا يمكن للنحات ان يقوم بالتعبير عن الانسان في حركته ، فذلك هي مهمة موضوع المسرح . يسعى الفن لادرار الواقع الخيط بالانسان ، بل والانسان نفسه . وتتعدد الاشكال الفنية ، فهناك الموسيقى ، الرواية ، وفن النحت ، الى آخر هذه الاشكال التي تتباين عن بعضها البعض . تكيف لنا ان نقسم هذه الاشكال الفنية ؟ وعلى اي أساس ؟ فإذا كان السعي لادرار الواقع في من الناحية النظرية - هو القاسم المشترك بين الاشكال الفنية ، فيما يتميز كل شكل عن الآخر ؟

الزاوية الثانية هي طريقة ادراك الشكل الفني
للواقع :

تنقسم الفنون حسب طريقة ادراكمـاـ للواقع الى فنون تعـبـيرـيـةـ وـفـنـونـ جـمـيـلـةـ .

تدرج - تحت مفهوم الفنون التعبيرية - كل الاشكال الفنية التي لم تستهم نماذجها من الطبيعة والواقع مباشرة . وإذا كان الرسام يعيد خلق التفاحة التي رأها في لوحة فنية ، كما ان النحات يجسد بالحجر جسم الانسان الذي رأه ، فمن اين للموسيقي ذلك التعمق الفنى الشتمم المغزوى في السيمفونية او حتى الاختنفة؟ ان الفنون التي لا تحاكي الواقع وإنما تعبّر عنه تسمى بالفنون التعبيرية وهي فن الموسيقى ، والمعلم ، والزخرفة . بينما يطلق على فن النحت والرسم والتتميل الفنون الجميلة ، فكلها تتميد بالدرجة الأولى على

محاكاة نماذج في الواقع والطبيعة . وجدير بالذكر أن المفنون — بشكل عام — ذات طابع مركب يتصفون فيه الجانب التعبيري والجمالي ، وكل المسألة أن أحد هذين الجانبين يتصدر العمل ويضفي عليه الطابع الأساس وبناء عليه يضفي العمل تحت مفهوم « الفنون التعبيرية » أو « الجمالية » وهكذا يحدد المسرح من الفنون التعبيرية (فلم يكن المسرح موجوداً في الطبيعة أو الواقع ليحاكيه الفنان) بينما « الأوبرا » و « الباليه » من الفنون الجميلة .

الزاوية الثالثة هي طبيعة المادة التي يتشكل منها الشكل الفني :

بها المعيار تنقسم الفنون إلى : (فنون مكانية — نسبة إلى المكان) ، (فنون زمانية نسبة إلى الزمن) .

أخيراً يبقى فن المimesyana وفن المسرح وهما من الفنون المركبة التي تجمع بين خصائص الزمان والمكان في وحدة واحدة ، وعلى سبيل المثال يؤلف العمل المسرحي بين التمثيل (أداء إنساني لفترة محددة — الزمان) والمشهد (المكان) ، أي أن المسرحية تجمع بين عنصرى الزمان والمكان . وكذلك فن المimesyana .

وجدير بالذكر أن البعض يضعون الأدب — أحياناً — في مصاف الفنون الزمانية ، وال الصحيح أن لفن الكلمة قسماً خاصاً به ، سنتحدث عنه في مكانه .

وتميز الفنون المكانية باعتمادها على مادة ما ، أما أن تكون هذه المادة ذات سطح محدد (كما في لوحة الرسم) أو ذات حجم محدد (كما في التمثيل) وفي الحالتين فإنها مادة صلبة .

وفي مجال الأدب يمكننا أن نقول أن « التعبيرية » هي السمة الرئيسية للشعر الفقلي ، بينما « الجمالية » سمة الأدب الروائي ، الذي يقوم في الأساس على محاكاة حياة الإنسان .

حوار مع الكاتب الجزائري كاتب ياسين

حول الثقافة العمالية والمسرح الجزائري

حوار اجراء : جاك الساندرا

ترجمة : عايدة لطفي

تشبه أعمال كاتب ياسين رحم الأم الذي يتحدد فيه ماضي الجزائر بحاضرها .. أن روایاته وقصائده وبسرحياته وقصصه ومقالاته ومحاضراته وأحاديثه تعبّر كلها بشراسة عن الروح المقاومة لأمة وقعت عبر التاريخ فريسة لنزاع هزوج يتمثل من ناحية في المصارع القائم بين ثشعب الجزائر وبين النظام الاستعماري ومن ناحية أخرى بين التناقض القائم بين اشتراكية الدولة الحاكمة وبين رأسمالية تفكير السلطة التنفيذية المتمثلة في تسلط موظفى الدولة ..

امتازت أعمال كاتب ياسين خلال الاحتلال الفرنسي وبعد ذلك بامتناع نصال الشعب الجزائري بحب الكاتب لنجمة (نجمة) هو اسم بطلة رواية كاتب ياسين يتكرر في معظم آثاره) وتبعدا ملحمة الحرب وال الحرب في مايو ١٩٤٥ حين سجن كاتب ياسين في سن السادس عشر اثر اشتراكه في المظاهرات الوطنية وادرك حينذاك اعز وأغلى شئين في حياته : الشعر والثورة . وعلى مدى عشرين عاما من ١٩٥٠ - ١٩٧٠ هام غربيا في عالمه ، منتقلأ من عمل الى آخر : من الصحافة الى المرافع ، الى الحقوق ، الى الحرف اليدوية فكان المهاجر الدائم الذي لم ينقطع ابدا طوال الرحالة عن الكتابة عن قصة حبه الكبير ، قصة الاسلاف وتاريخ وطنه فكانت كتابته بمثابة قرقعة السيف والخناجر ، واستخدام الفرنسية في كتابته خارجا بها عن المألوف ، جاعلا منها اداة قتال ضد الاستعمار الذي جعل منه هو والشعب الجزائري ابناء غير شرعين لفرنسا .

وبعد عودته النهائية من فرنسا عام ١٩٧٠ ، واصل اعماله في الجزائر الشاعر ضد اعداء الثورة الذين سمعوا وراء منفعتهم الخاصة على حساب الشعب .

وبعد عونته النهاية من فرنسا عام ١٩٧٠ ، واصل اعماله في الجزائر بين الذين سلّبهم ثوار الصالونات والاخوان المسلمين انتصارهم على الامبرالية الفرنسية . ومن هنا بدا الكاتب يطرح خلال اعماله القضايا الاسلامية في الوطن العربي مثل : الهجرة ، فلسطين ، الصحراء الغربية ... الخ .

ان اعمال كاتب ياسين هي مدرسة قاتلة بذاتها تستند الى الماضي العريق لکفاح شعب الجزائر وهي في الوقت ذاته صورة للحاضر المشرف الذي يحمل في طياته بنور المستقبل المشرف .

ان تبني كاتب ياسين للأفكار الثورية الأصيلة هو بثابة المصدر الحى الذى تنهى منه الأجيال الجديدة ، ان لفنته المسرحية المباشرة يدركها العامة بسهولة وتدفع الشعب الجزائري لكافحة الرجعية بروح ثورية . حقا ان عهد حب نجد الشبيوب كان جميلا ولكنه مضى وانقضى . وقد التقى جاك الساندرا بكاتب ياسين واجرى معه هذا الحديث في الجزائر وسط فرقته الكوبيدية .

كيف انتقلت من كتابة الرواية الى الكتابة المسرحية ومن اللغة الفرنسية الى العربية الدارجة ؟

ليس هناك في الواقع فجوة بين الرواية والمسرح ، انها وسيلة تعبر ويتوقف الاختيار على اللحظة والظروف التى نعيشها وون هنا يميل الابيب الى كتابة الرواية او المسرحية او الاثنين معا ، وعلى سبيل المثال لقد كتب في نفس الوقت مسرحية « الجنة المطوقة » ورواية « نجمة » وانتهيت منها حوالي ١٩٥٢ - ١٩٥٣ .

هل تختلف تبعا لذلك نوعية الجمهور ؟

نعم ، لكن الكاتب لا يعي اهتماما لهذه الامور في البداية ثم يدرك الاذر متاخرًا بعد مواجهة الصعوبات في نشر الرواية او في عرض المسرحية .

استعمال اللغة الفرنسية في كتاباته ، هل كان من اسباب اوجه الاختلاف ؟

ان الكتابة بالفرنسية تعنى « خطابة جمهور فرنسي او جهور يتكلم الفرنسية ، فالآخر لا يتعلّق اذن بالشعب الجزائري . حتى حصلنا على الاستقلال ، كانت الفرنسية هي سببنا الوحيد للوصول الى الشعب الفرنسي ولازالت الفجوة بينه وبين الشعب الجزائري وحتى نستطيع ان ننقل اليه حقيقة الجزائر .

دفاعا عن الدارجة

وماذا حدث أبان الاستقلال ؟

تغير الوضع بالنسبة لمسألة التعبير وواجهته مشكلة اللغة ، ففي الجزائر قليلاً جداً يفهمون الفرنسية ففأليبية الشعب او القاعدة العربية منه تفهم لفتين ، البربرية او العربية الدارجة ان سكان المقاطعات الداخلية لا يتكلّون سوى هاتين اللفتين لا العربية الفصحى .

اما بالنسبة للكاتب فلامر يتوقف عنده على الذين يتوجه اليهم بكتابته ويرغب في التأثير عليهم . اذا كان غرض الكاتب سياسى فحصر المشكلة سهل ويختلف الامر اذا كان غرض جمالياً بحثاً . وبما انني اعيش حالياً في الجزائر فان القضايا السياسية وقضايا وطنى هي ركيزة كل اعمالي ، ومن هنا فاني اسعى لخاتبة القاعدة الشعبية العربية لأن اذا كانت لنا رسالة نريد ان ننشرها فسبيلنا الوحيد هو مخاطبة اكبر عدد ممكن من الناس .

في فرنسا ايضاً كنت اسعى لخاتبة اكبر عدد ممكن من الناس والأمر كان «يسورا» هناك فكل شيء متوفّر من دور النشر الى الالات وماعلى الأدب الا ان يتبع تياراً معيناً وبالنسبة لي فان التيار الوحيد الذي كان بامكاني الانضمام اليه كان تيار الطبيعة الأدبية .

ان الجزائري لا يمكنه ان يستحوذ على انظار الفرنسيين واعجابهم الا اذا كان يملك اللغة ويعرف مكوناتها كما يجب ايضاً ان يتمكّن المعرفة الثقافية للرواية وللمسرح .

كان الامر في فرنسا سهلاً للغاية اما هنا فنحن مازلنا في بداية الطريق والطريق صعب وطويل لقد استطعنا ان نتوصل لحل مشكلة اللغة وبالتالي فان مشكلة الجمهور العريض في سبيلها للحل ايضاً لكن المشكلة التي تواجهها الان تتمثل في المجتمع الجزائري الذي ليس بالصورة التي يجب ان يكون عليها ومن هنا فان مسرحتنا يواجهه صعوبات كبيرة ويصطدم مراراً بالأداء الواعين والغير واعين للجزائر الجديدة ، هنا تمثل كل الصعوبية في خلق شيء جديد .

ان الانتقال من لغة الى اخرى يمكن بشرط الا يفقد الكاتب الاتصال بالشعب الجزائري وبلغة العربية الدارجة . وللاسف الكثير من الكتاب الجزائريين من كثرة استعمالهم للفرنسيّة ينتهي بهم الامر الى الابتعاد عن

لغة العامة ، والعربيه الفصحى التي يجهلها الكثيرون لا تعطى حكمة الحياة المتمثلة في اللغة الشعبية التي اعتبرها المصدر الأول لای كاتب ، اما والكثير من كتابنا هجر تلك اللغة أصبحت المودة اليها مستحبة ، حتى انا لم استطع ان ارجع اليها الا من خلال المسرح . والمسرح عمل جماعي في الاساسى ، حينما يؤلف الكاتب المشاهد يستعين بأفراد الفرقة ، فاذا تعرض الكاتب لاي صعوبات لغوية فان الممثلين يسترثرون معا في البحث عن الكلمات الأكثر ملائمة . هذا الخلق الجماعي من الصعب تطبيقه في مجال الرواية حيث تتطلب الرواية انزال الكاتب امام مكتبة واستعمال الاسلوب الادبي في الكتابة .

تلك هي الظروف التي احاطت بتطور اسلوبى ، تطور عاد بي الى طبيعتى الأولى فاستعدت من جديد بعد انقطاع طويل اللغة الدارجة التي كنت اتكلمتها في صغرى حتى التحاقى بالمدرسة الفرنسية .

في مسرحيتي الأخيرة التي كتبتها بالفرنسية « الرجل ذو الصندل المطاطي » يبدو للمرء انك تثار من الفرنسية فتعتمد الى تفكك وتمزيق اللغة وكلماتها ، هل كنت عاقد العزم آنذاك على استعادة الكتابة بالعربيه الدارجة ؟

لا ، التغيير لم يكن قد تم بعد . عندما كتبت « الرجل ذو الصندل المطاطي » كنت لا ازال في فرنسا ولم اكن ارى اية امكانية للرجوع للجزائر ولا الكتابة بلغتها الدراسية .

كنت اكتب آنذاك عن فيتنام بالفرنسية مما كان يسمح لي بالتغيير عن مزيد من الافكار وفي « نجمة » كنت اكتب عن الجزائر الوطن ، اما في « الرجل ذو الصندل المطاطي » فقد استطعت ان اعبر عن عقائد سياسية اكثر تقدمية ، عقائد اؤمن بها منذ زمن طويل .

وكان موضوع فيتنام هو الذي اعطاني الفرصة لتوضيع آرائي ومعتقداتي وافكارى السياسية بوضوح اكتر . كانت فعلا بالنسبة لي خطوة الى الامام .

تمكنت في مسرحيتي عن فيتنام ان اقترب اكتر من الجمهور بفضل تجربتي مع جون ماري سيو الذي اوضح لي ان المسرح ليس فقط الانبهار والافتتان ، وكانت فعلا اكتر شعبية من كل مسرحياتي السابقة ، فقد كان اسلوب كتابتها مختلفا عن سابقتها وكانت رمزيتها اقل ثقلأ على الجمهور .

لقد استطعت من خلالها ان انتقل مباشرة الى المسرح السياسي ولاحظت ان قضايا كثيرة كانت تبدو لي من قبل غير قابلة للحل ، اصبحت اعبر عنها بسهولة اكتر ، لكن التغيير الحقيقي تحقق مع « محمد ، احمل حقيتك » وسوف يتضح اكتر بعد ذلك من خلال مسرحياتي عن فلسطين والمغرب ...

ما رأيك في الفكرة القائلة بأن العامية هي لغة الكوميديا والفصحي هي لغة التراجيديا ؟

انها تفرقة خاطئة ولنأخذ الشاعر رامبو كمثال ، لقد كتب العديد من الأشعار باللاتينية ولكن هل هي هذه الأشعار التي جعلته مشهورا ؟ لا ، كان ياماكاه يكتب باللاتينية وهي لغة متينة ولكن اذا كان قد استمر في الكتابة بها لما عرفه احد .

والآن يطالبنا البعض بالكتابة باللاتينية كرايو واعنى بذلك العربية الفصحي ، العربية الشكلية المتلعبة الجامدة ، عربية الفقهاء والعلماء ، ولكن هناك عربية اخرى وهي العربية الدارجة التي يحتقرها البعض ... وهؤلاء يشبهون في رأيي الموميوات ، انهم لا ييفون ابدا التطور ، في حين ان اللغة تخلقها الشعوب على مدار الأيام وليس العلماء والفقهاء ، ان اللغة دائما تتجدد ، انها الحياة .

هل استعمال العربية الدارجة في مسرحياتك الاخيرة سبب لك بعض الصعوبات في الكتابة ؟

هناك دائما صعوبات في التعبير (التاليف) باية لغة كانت : فالتعبير (التاليف) هو الانتصار على تلك الصعوبة . أما في مجال المسرح فالتأليف أسهل اذا كان ثمرة عمل جماعي مشترك .

وحتى الان اجدني احيانا اولف بعض المشاهد بالفرنسية ثم اترجمها بعد ذلك للعربية الدارجة ، ان الفرنسيبة بمثابة الشكل المخارجي الذي تتroxذه الفكرة اما المستمعون ففيقي عربيا وذلك لاني اصنع امام عيني الجمهور الذي اخاطبه . ان العربية الدارجة كال قالب الذي تنصب فيه الافكار التي تأتيني للوهلة الاولى بالفرنسية .

اذن فالتغيير بالиемية لي يتخد اشكالا مختلفة ، سواء بالفرنسية التي اترجمها بعد ذلك مع زملائي الآخرين ، سواء بالعربية الدارجة مع زملائي ويحدث ايضا ان اولف وحدى الأغانى مباشرة بالعربية الفصحي .

والآن بعد مرور ست سنوات على بداية التجربة فقد اعتدت الأمر وأصبح التاليف بالعربية أكثر سهولة .

لقد وجدت حلاً اذن لمشكلة التاليف بالعربية ولكنها ليست الا واحدة من ضمن مشاكل أخرى ، وهما زالت مشكلة المسرح في الجزائر قائمة .

المسرح .. الصرخة

كيف تبرر عدم نشر أى مسرحية من مسرحياتك بالعربية
الدارجة ؟

ان مسرحنا يطرح قضايا جديدة في حد ذاتها ولأن الأوضاع تتغير وتتطور فان النصوص التي عرضناها عن الهجرة في «الحمد ، أحمل حقينك» وعن فلسطين في «حرب الالقى عام» تعتبر نصوصا تقريبية ، انه المسرح السياسي يتطلب تغييراً مستمراً ، فمازالت تلك القضايا السياسية متاجحة وليس بامكاننا معرفة متى وكيف سنتهى الأمور وكلما درسنا الأوضاع كلما تعمقتا في نظرتنا وتحليلنا لها وبالتالي تجدد رغبتنا في تجديد كلات المسرحية، اما اذا كان النص مكتوباً يصبح التغيير فيه مستحيلاً لأن النشر يعطيه شكلاماً ونهائياً . بامكاننا ان نكتب النصوص ونشرها ولكن تقصتنا الوسائل الى جانب ان ذلك يستلزم مني التفرغ الكامل للكتابة في حين ن العمل مع الفرقه يمتص كل وقتي ، فاستمرار الفرقه يتوقف على مدى الاهتمام بها وبالذات انتا نواجه نقصاً في الادوات والطاقات البشرية فنلجا الى تسجيل اعمالنا لضمان الانتشار السريع والاكبر لاعمالنا المسرحية والفنانية .

بمن تأثرت في المسرح بخلاف سيرو ؟ وهل التقيت بيريخت ؟

قليلون الذين تأثرت بهم . اما بالنسبة ليريخت فلا يمكن للدرء ان يعرف مسرحه ولا يتأثر به ولكن في الواقع لم يكن له تأثير كبير على لاتي كنت بالفعل قد اخترت طريقي قبل ان اعرفه فقد كان من البديهي ان اعمل بالمسرح السياسي ولأن مسرح بريخت آنذاك كان مسرحاً سياسياً مباشراً فقد ثبت خطاي على الطريق الذي اخترته ، لكن بعض ما عند بريخت يختلف عما لدينا وفي الحقيقة انا آخذ بكل نظرية بريخت واختلف معه في بعض النقاط .

ففي رأيك ما هو دور المسرح السياسي في الجزائر حالياً ؟

بما انتا نعيش في مجتمع يحاول النهوض بنفسه من جديد فان وسائل الاتصال المتمثل في وسائل الاعلام ومختلف الفنون تلعب دوراً هاماً وابسايسياً في خلق الوعي لدى الجمهور .

ويعتبر المسرح من أقل الوسائل الاعلامية تكلفة ومن هنا تأتي اهبة دوره حالياً .

ان المسرح الذى نقدمه يفرض تغييراً في المفاهيم القديمة للمسرح لأننا لا نقدم عروضاً تقليدية كالفرق الأخرى . مسرحنا بمثابة نقطة تحول في المسرح الجزائري ، ولعروضنا طابع خاص يميز بالحركة والحيوية والاقتصاد في الوسائل ، ان ممثلينا على سبيل المثال يؤدون أكثر من دور في المسرحية معتدين على ابدال الملابس فوق خشبة المسرح كلما تطلب الدور كما اتنا نعتمد على القليل جداً من الملابس والاكسيسوارات .

هناك فرق جيدة من الشباب تتبع نفس اسلوب عملنا وتلقي اقبالاً معقولاً وتكون تلك الفرق « مسرحاً خاصاً غير منظم » يسمى خطأ بمسرح الهواة . ان معظم هؤلاء الشباب يؤمنون بالثورة ويسعون من خلال اعمالهم للكشف عن اعداء الثورة ، عن المشاكل الحقيقة للجزائر ، عن فساد النظام والظلم الذي يسود المجتمع ، وكلمة « هاو » لا تحمل في معناها تلك الظواهر ، ان كلمة هاو تذكر بفرق الهواة في اوربا التي تمارس المسرح كهواية لا تختلف كثيراً عن هواية الصيد . اما هنا فالمسرح صرخة عالية يسعى من خلاله الشباب المثقف بالمشاكل لتغيير الاوضاع التي يضيقون بها .

ويعتبر المسرح من أقل وسائل التعبير والاتصال تكلفة ولا يتطلب كالسينما مصادر تمويل كبيرة ، فمن الملاحظ ان فرقة مكونة من ثمان افراد لا تلقي صعوبة في اقامة عرض مسرحي بقليل من النقود او بلا نقود على الاطلاق ، فقليل من الملابس والاكسيسوارات يفي بالغرض .

ولقد اتيحت لنا الان امكانيات جيدة بعد ان تمكنا المسرح من الخروج من قوقعته ومحرابه ، اذ انه في الماضي كان مقصوراً على ثلاث او اربع مسارح في الدولة وحيث كان نجد دائمًا نفس القلة القليلة من رواد المسرح الممثلين في البرجوازية والبرجوازية الصغيرة . اما أيام الاحتلال فقد كان المسرح في غاية التواضع ولا يتعرض للادعات الجارحة ، كان مجرد وسيلة للهروب من الواقع ، اما الان فالوضع مختلف ، ومع ذلك فمسرحتنا ليس على اكمال وجهه وخاصة ان الدولة لم تحدد بعد الخطوط العريضة لسياسة العمل المسرحي .

ان الدور التربوي والتعليمي للمسرح كبير جداً ، لانه قبل كل شيء وسيلة لتأهله الاستعمار ويرتكز الدور الكفاحي في طرح المشاكل الحقيقة للوطن . وبالرغم من مختلف المصاعب والانتقادات فان فرق الشباب تردد كالقطريات .

اما بالنسبة للامكانيات الجديدة فمصدرها بعض الوزارات والجهعيات
الاهلية ، بالإضافة للجهود المحلية والفردية .

هل لك علاقات بمسارح العالم الثالث ؟

ليس بالقدر الكافي ، ليست لنا في الحقيقة اتصالات مباشرة ومستمرة
بمسارح العالم الثالث وتتحصر كل علاقتنا بهم في مشاهدة عروض الفرق
الزيارة لالجزائر العاصمة .

ويالرغم من اننا نجهل الكثير عن الدول المجاورة لنا الا اننا نعلم
ان هناك في دول أخرى فرق تتبع نفس اسلوبنا وطريقنا في العالم الثالث
التي حصلت على استقلالها مؤخرا وكنالك في امريكا الجنوبية وفي كل مكان
حيث توجد صراعات بين مختلف الطبقات الاجتماعية ، هناك اشكال
مسرحية قرية جدا من مسرحنا . وليس غريبا ان نلاحظ تقاربنا بين
اعمالنا وأعمال بعض الفنادق التورية في فرنسا وفي المانيا الغربية
وهم ايضا يرون انفسهم في مسرحنا ويرون اوجده تشابه كبير بيننا وبينهم .
ما يؤكد ان هذا النوع من المسرح يمثل اتجاهها عاما في العالم كله .
وبما ان هذا المسرح اصبح اداة كفاح ونضال في وجه الاستعمار فقد حدد
نفسه اشكاله الخاصة التي تتميز بالبساطة وسهولة الانتقال والليونة وقلة
التكليف .

هل فرقتك : « الحركة الثقافية للعمال » ، هي فرقة محترفة ؟

اننا نحارب كلا من الاحتراف والهواية ، فالاحتراف يؤدي الى
البطالة المقتلة . عشرات من الممثلين في المسرح القومي الجزائري لا يفعلون
 شيئا بالمرة ولا يصعدون على خشبة المسرح على مدى سنين وينتقون مع
ذلك اجرهم ، لقد أصبحوا مجرد موظفين ينتقون كل شهر راتبهم
ما ادى الى ضعف مستوى الاعمال الفنية . كل هذا يجعل بنهاية الفن .

هل تتلقى فرقتك اعانات مالية ؟ وكيف استطاعت ان تبقى على
الساحة ؟

انها في الواقع مشكلتنا الاولى لأننا لا نعرف الى متى سنضمد ونبقي
على هذا الحال . ان موقفنا حاليا حرج جدا وخصوصا ان الاعانة التي
كنا نتقاضاها من وزارة العمل ستتوقف ابتداء من هذا العام . ان تجاربنا

الملاضية اثبتت لنا اننا بامكاننا ان نفعل الكثير وقد قررنا على كل الاحوال ان نكمل الطريق وسنستمر في اعمالنا بكل الطرق المتاحة .

هل للموسيقى والغناء والرقص مكانا في أعمالك المسرحية ؟

تلعب الموسيقى والأغاني دورا كبيرا في المسرحيات لأنها تصل بسهولة للجمهور ولا يجب أبدا ان نفضل الموسيقى والأغاني عن المسرح فهما العناصر المكملة للعمل المسرحي لأن الأغنية عامل متكامل للعامية . من هنا فانى اهتم بدخول الأغاني الشعبية القديمة والحديثة في مسرحياتي ، كما اننا نؤلف بأنفسنا بعضها ، أما الرقص فلم ادخله بعد في عروضي .

ما هي نوعية جمهورك ؟

يمثل الجمهور انتصارنا الكبير ولنأخذ كمثال مسألة اللغة الدارجة ، لقد استطعنا من خلال اعمالنا ان نفرض اللغة الدارجة ومعظم الفرق الان لا تستخدم في عروضها الى العربية الدارجة حتى المسرح القبوجي الجزائري مع بعض المصطلحة والرغبة في العودة لمسرح الصوفة ولكنهم مجبون على استخدام العامية لأنها لغة الحياة اليومية الفنية في تعبيراتها .

بذا نشاطنا منذ سنتين واستطعنا ان نجتذب اكثر من خمسة الاف مشاهد ، اي اكثر من المسرح القومي الجزائري منذ نشاته ، ويحدث احيانا ان يجذب عرض واحد حوالي عشرة آلاف متفرج وتتدنى اعمالنا الى قوى الثورة الزراعية وشباب العمال في عناية مثلا .

اننا نخاطب جمع الشباب العاملين لأن الشباب يمثل الفاعلية العظمى . لقد استطعنا ان ثبّتت هن خلال عروضنا امام الفلاحين والعمال ان قوى الرجعية المتمثلة في الاخوان المسلمين ما هي الا قلة لا شأن لها رغم ادعائهما القردة على الارهاب ، هؤلاء العمالقة (القبضيات) يفقدون هيبتهم في صالات العرض حيث يطردون في اغلب الاحيان او يتزكون امامائهم من انفسهم ، اننا نضعهم امام عجزهم ولكنهم يثارون هنا بعد ذلك بشكل آخر . تظهر الجزائر الحقيقة وسط الجمهور ويخفف الوزن الحقيقي للشباب قوى الرجعية .

ان الناس يأتون لمشاهدة العروض المسرحية اذا خاطبناهم باللغة التي ينتظرونها ونحن نحاول ان نعبر عن خلال مسرحياتنا عما يدور في اذهانهم .

هل تقومون بالدعـاية لاعمالكم قبل العرض ؟

يتوقف كل شيء على الامكانيات المحلية ، على المزاج الحسن او السوء للسلطة وعلى الاصدقاء الذين نجدهم او لا نجدهم . انتا تتبع عادة اسلوب الملمصات وتقوم احيانا الفرقة بعرض ساخر في الشوارع كدعـاية للمسرحية ونستطيع اجتذاب كثير من الناس الذين يملون الفراغ الثقافي . وليس هذه هي مشكلتنا الاساسية وانما تتحقق مشكلتنا الاولى في اولئك الذين يرفضون هذا النوع من المسرح ويحاولون هدمه بشـتى الطرق ، فـكم من مرة منعـنا من العرض وكم من مـرة تعرضـنا للمضايقات الخفـية حتى نتوقف التمثيل ونـتلاشـي من على السـاحة وبالرغم من ذلك وكـما قـلت قبلـا استطـعنا اجـتذـابـ الكـثيرـ من المشـاهـدينـ اكـثرـ من المـسرـحـ القـومـيـ الجـازـائـريـ نفسـهـ ولـذاـ فقدـ قـرـرـناـ انـ نـكـلـ الطـرـيقـ ، انـ المـوـفـ سـيـتـازـمـ اذاـ تـوقـقـناـ عنـ العـمـلـ وـلكـمـ اذاـ اـسـتـطـاعـتـ قـوـةـ ماـ انـ تـنـهـيـ وـجـودـنـاـ فـاـنـ هـنـاكـ فـرـقـ اـخـرىـ وـلـنـ يـمـكـنـهـ التـصـدىـ لـكـلـ الفـرـقـ الـمـوـجـوـدـةـ .

الـمـسـرـحـ ٠٠ـ الـعـمـلـ

كيف تعرف علاقتك بالـسلـطـةـ ؟

ليـستـ السـلـطـةـ كـتـلةـ مـتجـانـسـةـ وـنـحنـ لـنـاـ اـصـدـقاءـ وـاعدـاءـ فـيـ السـلـطـةـ وـاـذـاـ كـانـاـ قدـ اـسـتـطـعـنـاـ انـ بـقـىـ الـآنـ فـنـذـكـ لـاـنـ اـصـدـقاءـنـاـ اـكـثـرـ مـنـ اـعـدـاءـنـاـ وـلـاـ نـقـلـ مـنـ ذـلـكـ مـنـ شـانـ اـعـدـائـاـ وـنـحنـ نـدـركـ تـامـاـ انـ لـهـمـ اـسـالـيـبـمـ الخـفـيـةـ لـاـيـذـانـاـ . وـتـمـثـلـ الصـعـوبـيـاتـ الـتـيـ تـواـجـهـنـاـ كـلـ العـقـبـاتـ الـتـيـ تـعـتـرـضـ طـرـقـنـاـ لـاـنـ صـيـاغـهـ هـذـاـ مـسـرـحـ فـيـ حـدـ ذـاـهـ صـعـبـهـ ، الـىـ جـاتـبـ اـنـاـ نـقـدـمـ عـرـوـضـنـاـ مـجاـنـاـ وـفـيـ الـأـوـقـاتـ الـحـرـجةـ نـطـلـبـ بـيـنـارـاـ اوـ دـيـنـارـيـنـ . وـبـمـاـ اـنـاـ كـنـاـ نـتـلـقـ اـعـانـاتـ خـارـجـيـةـ فـقـدـ تـحـاشـيـنـاـ الـآنـ فـرـضـ رـسـومـ دـخـولـ .

وـبـمـاـ انـ الـجـازـائـرـ قـدـ اـخـتـارـتـ طـرـيقـ الاـشـتـراكـيـةـ فـعـلـيـهاـ انـ تـعـطـيـ الثـقـافـةـ مـكـانـتـهاـ وـكـنـلـكـ الـمـسـرـحـ كـمـ يـجـبـ مـبـدـئـيـاـ انـ تـسـتـمـرـ الـدـوـلـةـ فـيـ مـدـنـاـ بـالـاعـانـاتـ . وـلـكـمـ مـنـ وـكـيفـ هـذـاـ مـاـ لـاـ نـعـرـفـهـ الـآنـ .

ماـ هـىـ فـيـ رـأـيـكـ وـظـيـفـةـ الـمـبـدـعـ فـيـ بـلـدـ يـشـهـدـ تـحـولـاتـ ثـورـيـةـ ؟
انـ دـورـ ايـ مـبـدـعـ هوـ الـمـشارـكـةـ فـيـ الثـوـرـةـ وـرـغـمـ انـ دـورـ مـحدـدـ
اـسـاسـاـ الاـ اـنـهـ لـيـسـ سـهـلاـ .

فـاستـيـعـابـ أـبـسـطـ الـأـشـيـاءـ لـاـ يـعـنـيـ اـنـهـ سـلـةـ التـقـيـيدـ . اـنـهـ دـورـ
طـلـيـعـيـ فـالـمـبـدـعـ عـلـيـهـ اـنـ يـعـبـرـ عـنـ مـشـاعـرـ الـجـاهـيـرـ ، عـلـيـهـ اـنـ يـخـاطـبـهـمـ
وـيـوـضـعـ لـهـمـ الـحـقـائقـ وـاـنـهـ يـسـرـ بـهـمـ قـدـمـاـ الـآـمـامـ .

لماذا اتجهت في مسرحياتك لمعالجة القضايا العامة في العالم وأهملت قضايا الجزائر الوطنية ؟

ان كل القضايا تداخل ، لقد بذلنا مثلاً بقضية الهجرة ولا يمكن ان نتعرض لقضية الهجرة ولا نتكلم بالتسالي عن الجزائري والمهاجرين الجزائريين لأن الجزائر تمثل الجنوبي الحقيقة لتلك القضية وإذا تعرضنا للمغرب العربي فلا يمكن ان نغفل الجزائر لأنها جزء من المغرب العربي وإذا تكلمنا عن تاريخ المغرب وما تمتله الملكية المغربية وكفاح الصحراوي وعد القادر وعبد الكريم وإذا ربطنا كل ذلك بالأحداث الجارية فانت لا تبعد كثيراً عن الجزائر لأن كل ذلك يتعلق مباشرة بالجزائريين . ونفس الشيء بالنسبة لقضية فلسطين ، يدو لنا ظاهرياً ان القضية لا تمس الجزائر في شيء ولكن هناك في الواقع قضايا مشتركة ما بين الشعب الجزائري والشعب الفلسطيني مثل قضية اللافة والحرية والوطن، ان كفاح اي شعب من اجل التحرر سواء في فلسطين او في فيتنام او على بعد عشرين الف من الكيلومترات تعتبر قضية الشعب الجزائري ايضاً .

كما ان عقد المقارنة يساعدنا في التوصل لمعرفة اسباب نجاح البعض او فشلهم في الحصول على الاستقلال . استطيع ان اقول ان القضايا العامة التي اعالجها في مسرحياتي تخص ايضاً بصورة غير مباشرة الجزائر ،

وقضايا الجزائر ذاتها ؟

من الطبيعي ان نعالج مباشرة قضايا الجزائر الداخلية لكن ذلك صعب التنفيذ لأن الجزائر كثلة مشاكل . لم تمر لحظة من تاريخ الجزائر دون مشاكل وهن هنا ناتي صعوبة اختيار نقطة البداية . اذا اردنا ان نجمع مشاكل الجزائر في مسرحية واحدة لاستفرق منها الأمرعشرين عاماً لتأليفيها . الى جانب انتا يجب ان تتخوخي العرض لانتا سندخل بدون شك في صراع مع السلطة . لنفترض انتا قدمنا مسرحية عن الطبقة العاملة وظروف حياتها حالياً ، بالتأكيد ان مسرحية بهذه ستعتبر ضربة قاضية لاعداء الثورة ولن يتقبلوها بسهولة بالذات انهم متضايقون مما مسبقاً ولا يرغبون حتى في السماع علينا .

لكي نطرق مواضيع شائكة بطريقة مباشرة يجب ان تكون اكثر قوة وان يكون لنا سند وهو ما سوف يتحقق مع الزمن .

هناك فرق تمعالج فعلاً مواضيع من هذا القبيل كقضية الانحراف او قضية المرأة العربية ونحن ايضاً بذلنا العمل في مسرحية عن وضع المرأة

العربية ، انه عمل شاق اذا وضعنا في الاعتبار صعوبة التأليف والعرض ، وخاصة اذا كانت المجموعة ليست على المستوى المطلوب نجد صعوبة في اخراج المسرحية وفي ان يستجيب الجمهور . وب مجرد ان تجهز المسرحية يتحدد عرضها تباعا لحاجة الجمهور الاولية . بامكاننا ان نكتس المسرحيات في الاندرايج او ان نعرضها على بعض مئات من المشاهدين ، ولكن ليس هذا هو العمل المطلوب ، يجب ان يكون العمل على مستوى عال من الجودة وانا افضل عرض مسرحية واحدة يستجيب لها مئات المسلمين من المشاهدين عن تكريس مسرحيات لا لهم الا مئات من المفكرين . اتنا لا نقدم عروضنا الا اذا دعت الحاجة اليها ، فمسرحنا ليس كالمسارح التقليدية ، انه يتميز بخصائص معينة تبدو واضحة من اسم الفرقه : « حركة الثقافة المعاصرة » ، اتنا نعتبر المسرح كالعمل ، لا كمهنة ولكن كعمل دائم ومتواصل ، اتنا لا نهل من عرض مسرحية واحدة طوال ثلاث سنوات ، في حين ان المسرح البرجوازي الذى لا يهمه ان يمس اعماق المشاهدين يعتبر المسرح مفاما يعيشها الممثلون لمدة تنتهي او اثنين ثم ينتقلون لعمل آخر . اذا اتخذ المسرح شكلا منظما مع كل الامكانيات المتاحة والوعودة سيستطيع ان يجمع ما بين العمل الجاد المتواصل وما بين الفرق الجيدة التى بامكانها ان تمس وجدان الجمهور العريض وتنشر افكاره .

ما هو الوضع الثقافي في الجزائر بعد ستة عشر عاما من الاستقلال ؟

حدث التحول بصعوبة بالغة . لقد انتقلنا من وضع غير طبيعي الى وضع آخر ليس بعد بالطبيعي . هناك ضعف في المستوى الثقافي بل ويتدحرج المستوى من يوم لآخر ذلك لأن الثقافة في الاهمية بعد السياسة والاقتصاد ، في حين ان الثقافة تقترب بالسياسة والاقتصاد . وبن هنا فان قضية مكانة الكاتب وفعاليته في مجتمعه مازالت قائمة وليس هناك ثوريات ولا وسائل تعبير كافية لادرار الوضع الحقيقي للكاتب . الى جانب اتنا مازلنا نعاني من مساوى الاحتلال الفرنسي الذى ساهم في تشويه فكر الكثير من كتابنا .

ما هي مشاريعك للمستقبل ؟

انتا تسمى بكل جهودنا لتنظيم انفسنا بشكل جديد ونأمل ان نستقر في عالمنا الذى شرعنا فيه ، وان نصل الى الولايات التى تجعل اعدانا . اتنا نتطلع للمستقبل بكل امل . فالجزائر في اوج شبابها الان ، تسعى للادام بفضل جهودنا . ومن صفات الشباب انه يامل الكبير ويحلم بالكثير والطريق ممتد امامنا لتحقيق احلام الجزائر في البناء والتقدم .

أثارنا.. بين الزمالة والتجنيد الإعلامي

د. على نبيل وهبه

التي شرعت هذه القوانين
لحماية المصنفاء من سلطتهم
ولكتنا نبدا بتطبيقها على
المصنفاء وصفار المتنبيين .

لذلك لم أحب منها رأيت
تطبيق قاعدة الفكر المقلوب
هذا في مجال الثقافة والفنون
ولكنني فقط أسفت كثيراً لأن
تطبيق هذا الأسلوب في مجال
الفكر والثقافة عوقيه وخيبة
وأنارة الفسارة يصعب محوها
بسهولة لأنها نقش على صفحات
المنفوس وميراث فكري تتناوبه
الآجيال مقلوطاً ومشوهاً .

وعندما مارت القاهرة
قبيحة الوجه تسلماً للقدرة
شوارعها وصنفت بها مياه
المجرى ما صنفته مياه البحر
بنينيسيا والناس لا تصدق أن
هذه عاصمة حضارة السبعية
الآف عام .

تصحيح الشكل بالانقباض ..
ويبدوا من أن نبدأ الانقباض
من الأجهزة صاحبة سلطة
التخطيط والتنفيذ ثم المؤسسات
الشعبية لم يتنهى الأمر بشكل
طبيعي إلى الشارع وبسطاء
الناس ... يبدأ الانقباض
من الشارع مباشرة وتتفاهم
أجهزة هي أحرج ما تكون في
صيم نظها إلى الانقباض .

وعندما تنتدين يكون أول
ما تذكر فيه ويدور حوله الجدل
والصراع هو الشكل ...
شكل اللحية أو اللوب وتجاذب
ونقتل حول هذه الأمور تاركين
أعمق قضايا الإنسان التي
عنست كل الأديان بمعالجتها ...
مشكلات العدل والحق
والحرية ... ، وعندما تطبق
القوانين الرادعة والمعاقبة
لا تطبقها على الرؤس الكبيرة

لأننا شعب محدود الموارد
ونعيش في ظهر زائف لاقتصاد
الاغتياء ... ، ولأننا تعودنا في
سنوات الانفتاح المبهرة على
أسرع الحلول وليس أحدها
على المدى الطويل ، ولأننا
بدانا نتعلم أن المعرفة واليد
الموددة أسرع لعلاج مشكلتنا
من زيادة جهود الانتاج وعدلة
توزيع عائد هذه الانتاج والقدرة
الدائمة على تبنيه من أجل
حياة أسعد وحرية أعظم
وأنسانية بلا وصاية أو تبعية .

لأننا نعيش هذه الحياة
اصبح طبيعياً أن نتذكر بطريقة
متلوبة نبذا من النهايات
ومنتها بالبدايات ، يميننا
الظاهر قبل الجوهر ويبهمنا
الشكل حتى لو هبط المضمون .

فمثلاً عندما تسود الفوضى
وتهتر المعايير تفك بسرعة في

نكر المسؤولون في حل بالقاعدة الجديدة للنقد المقوّب وحسب القراءات المعاوسة وبديلاً من البدء بحملة قومية كبيرة في حجم هذه المسؤولية الحضارية ... بدلاً من أن نبدأ بتجميل بيروتنا وحوارينا وشوارعنا ومؤسساتنا العامة ثم تكون المسئات الأخيرة على موقع الجلب السياسي كالقلعة والهرم بعد أن تكون قد مهدنا الحياة من حولها فنسعد المواطن في بيته وحاراته وشارعه وعاصمه قبل أن نسعد السائح بالكلمة أو الهرم .

يتناول وجه مصر «بالتطبيقات» بهذه جريمة يؤدي إليها الجهل ولا تستطيع أن تتصور أن ما تم في الكلمة هو عمل علمي لكنه عمل اعلامي ودعائني بحت احذر من تكراره بنفس الاسلوب في موقع آخر ... ان الكلمة اليوم بعد هذا التجميم الإعلامي — ولا أقول الترميم — قد يترتب اثارها واسباب بسيطة ... ان المسادة المجلون يفكرون بأسلوب — تقاضي الدكتور — فتكون النتيجة اختيار هذا اللون الفضي للقتاب وأطراف المسائد وهي الأجزاء العليا في الكلمة والتي تشكل سهام القاهرة الفضية خليفة طبيعية لها ف تكون النتيجة الخطيبة والتي يحسها اي متذوق ويدركها اي متندى في الدراسات الفنية ... هي ضياع الشكل في الأرضية لتمثال اللوين لون السماء ولون القتاب ولعل هذا المثال على التعجل والمشوشة التي تم بها انشطة كثيرة في مجالات الفكر والفن يدعونا الى ان ننادي بالتفكير بأسلوب علمي وأن نظر مشروعاتنا الجمالية للقصائص الموضوعي بين المتخصصين قبل ان نطبق قواعد الفكر المقوّب هذه على مجالات مجالات الثقافة ... ولعلنا مما تدارك الاخطاء قبل وقوعها فننقد ما يمكن انتقاده في هذه المفوضية العامة .

ما لا شك فيه ان تناول الامور بهذه الصورة المشكالية يؤدى بالضرورة الى الوقوع في اخطاء فادحة مثل تسليم هذا الامر التقى الى مجموعات من غير المتخصصين للقيام بعملية تجميل ... والخلط هنا بين الترميم والتجميل كغير فالتجميل يناسب الاتجاه السائد في الفكر وهو عملية «المكياج» السطحي الذي يعتمد أساسا على التزييف اما الترميم فبعد كل البعد عن التزييف فهو تأصيل وتثبيت حقائق ومطبيات تقافية تاريخية ... ولا يبرر هذا الخلط الخطير تلك الشعارات التي طرحت مثل شباب مصر يجعل وجه مصر ... أبداً ... الحرص على تاريخ مصر ... وتراث مصر .. وحقيقة ابداع الانسان المصري هو المطلوب ... ان يتولى الترميم متخصصون اكفاء على مستوى هذا العمل العلمي الخطير هو حب مصر الحقيقي سواء قام به مصريون او خواجات او اي من كان ... انهم عمل على لا يتصدى له سوى اكفاء القادرين عليه ... حقاً نتمنى ان يكون القادرين عليه هم ابناء مصر ... ولكن ان يتم هذا العمل الخطير بنفس الاسلوب الذي نجمل به الكباري وأسوار الحدائق والارصفة وان نسجع لكل قادر على حمل سطل الالوان في يد والفرشاة في اليد الأخرى ان

بدأنا بالكلمة رغم ان الحوارى على بعد امتار من حولها تعيش في مستوى يجعل كل من يراه يشك ان الكلمة والف قلمة مثلها لن تتفق احداً بان هذا شعب يعيش على مستوى مصر او انه سليل حضارة اللهم اذا كانت اهدافنا الانقاجية لا يعنيها الا تاكيد الصورة السياسية التي تدر دخلاً حتى ولو كانت من اهم ملامح هذه الصورة المساولة قائلة المجال عند الهرم وخلفها المصري الحاقد القديم يخوض في رونها ويدره تحك جاده من تحت ثوبه او الكلمة المنظمة ذات القتاب الفضية وهي تغوص في بحر من المشتشف المحطة واكواب القمامه وأسراب النبات ... الله اعلم بالتسويا ولتكن

من عروض اليوم الـ ٣ لمسرح الدولة

ناصر عبد النعم

في القاهرة : "سكة سفر" في المسرح المصري

(تيمة) عرضت بـ «المسرح المصري» عرضة تزيد هذا التجاوز عمقاً ، ذلك أنها تيمة قديمة قدم الإنسانية ومستمرة باستمرارها ، هي الحياة - الميلاد - والموت . وللولهـة الأولى تبدو لنا هذه التيمة مكرورة ومملة ، ولكن المؤلف نجح في مياغتها على نحو شائق ومتعمق بتعزيز الملاقة بين رموز - وأوضاع - وبين دلالتها - مما «الداية» و «النداية» اللذين تجمعهما أرضية مشتركة وتشكل بهما صراعاً جديـاً .. التكـرة وتفـيـتها - الشـرـ منـصـلـ هـنـها - وـاـنـاـ النـابـتـ منـ اـحـشـائـهاـ حـامـلاـ عـوـافـلـ فـنـانـهاـ، اـنـهـاـ «ـالـدـاـيـةـ»ـ الـتـىـ تـولـدـ «ـالـنـداـيـةـ»ـ وـتـرـفـشـ أـنـ تكونـ استـمرـارـ لـتـرـدـيدـ الموـتـ كـماـ تـصـرـ لـهـماـ غـيرـ مـكـافـيـةـ بـنـسـهاـ وـاـنـهاـ طـامـحةـ لـأـمـتـالـ اـبـنـهاـ

النص ، عرض به الطقس موضوع التقابل الدرامي «الزار» . يتجاوز محمد الفيل هذا إلى سكة سفر التي تحـلـ فـيـهاـ الدـراـمـاـ «ـالـغـلـ» محل التقابل والوازعـ والتـكـشفـ وـاـنـ اـمـتـدـتـ بـعـضـ هـذـهـ الـظـلـالـ، وـاهـنـهـ ، فـيـ تـشـخصـيـةـ الصـفـحـ والمـذـيـ يـقطـعـ المـدـدـ الدـراـمـاـ ، ثم يـدـفـعـ فـيـ اـجـاهـاتـ اـخـرىـ آخرـ تـعـقـمـهـ فـمـلـاـ ، ولكـنهـ (ـالـصـفـحـ)ـ يـظـلـ وـافـدـاـ منـ مـنـ خـارـجـ السـيـانـ الـحـكـمـ الـذـيـ بدـاـ بـهـ الـصـرـضـ عـلـىـ كـلـ الـمـسـتـوـيـاتـ ، والـدـرـاـمـاـ - هـيـ تـبـيـنـ جـيدـاـ - تـعـلـقـ بـرـجـاهـ كـبـيرـ بـعـقـلـ الـتـرـجـ وـتـجـدـ مـكـانـهـ فـيـ وـجـدـانـهـ بشـكـلـ يـصـبـعـ مـعـهـ اـقـرـابـ الـكـاتـبـ مـنـ الـصـيـافـةـ الـدـرـاـمـيـةـ الـراـقـيـةـ جـزـءـاـ هـامـاـ مـنـ تـحـقـيقـ رـسـالـتـهـ الـإـنـسـانـيـةـ وـالـفـنـيـةـ مـعـاـ .. وـاـذـ كـانـ هـذـاـ الـتـجاـزـ شـيـئـاـ يـحـسـبـ لـلـمـؤـلـفـ ، فـانـ

فـادـراـ ماـ يـتـحـقـقـ لـعـرـضـ مـسـرـحـ مـصـرـيـ الـقـدـرـةـ عـلـىـ خـلـقـ دـرـاـمـاـ حـيـةـ مـشـبـعةـ - بـشـكـلـ ضـصـوـيـ - بـرـؤـىـ كـاتـبـهاـ وـاطـرـوـحـاتـهـ الـمـخـلـفـةـ ، دـونـ الـمـسـاسـ بـيـنـاءـ هـذـهـ الـدـرـاـمـاـ باـقـاخـ اـنـكـارـ الـمـؤـلـفـ بـمـاـ لـيـحـتـمـلـ الـحـدـثـ وـالـتـسـيـعـ الدـاخـلـيـ الـعـمـلـ .

وـقدـ اـسـطـاعـ الـكـاتـبـ «ـمـحـمـدـ الفـيلـ»ـ أـنـ يـعـقـدـ هـذـهـ الـإـمـكـانـيـةـ بـمـقـدـرـةـ وـاحـضـهـ وـبـمـهـارـةـ مـلـمـوـسـةـ يـتـجـاـزـ بـهـ مـسـرـحـيـتـهـ السـابـقـةـ «ـدـقـةـ زـارـ»ـ وـالـتـىـ دـفـعـ فـيـهاـ بـأـنـكـارـهـ هـنـ طـرـيقـ شـخـصـيـةـ تـحـلـيلـاـ سـيـكـوـلـوـجـياـ وـسـوسـيـوـلـوـجـياـ بـطـرـيـقـ النـشـرـةـ الـخـطـابـيـةـ الـتـيـ لاـ تـرـقـيـ لـمـسـتـوىـ آـخـرـ - درـامـيـ - مـقـابـلـ ، وـمـوجـودـ فـيـ

المستقبل — ولكن المستقبل يلوح للبنية « الداية » كل لحظة ، ويتجلى واضحاً في في « زين » الفلاح الذي يرفض ظلم يأسات الاقطاع ، وينضم للثورة عليهم ، غيره قد تقيلاً بآيدي الهجامة ، وتتجدد أيضاً في « محمد العايل المعربي » ابن البلد « المبدع » الذي يكتب قوته من عرق جبينه ، ويرفض الدخول في المسائد المنحط حيث قوانين السوق والبيع والشراء ، ويجد مكانه هناك على خط الفناء مادها من الوطن فيسقط شهيداً بعد أن يسلب كل قوميات الدفاع عن نفسه وعن أرضه .. ويترك حبيبته نهباً للنمور والطحالب من ركام الانحطاط « زينة » المكتنز بالمال .. العاجز عن تحقيق حلمها في الأذى .. في الحياة ، وبقى الداية والحبسية في انتظار الحلم الخصب بديل العقم ، والحياة في مواجهة الموت ..

هذه الصياغة المبوزة تلقيت بها حساسية المخرج

و « محمد المصاوي » تؤكد « ناجي كممثل واحد ومتعدد ». أما « يوسف رجائي » « زينة » فكان كثير الخروج عن النص بشكل آخر على متابعتنا للعمل وجمله — كممثل — منفصل عن الصياغة الكلية للمسرح .. و « سوزان حامد » « الفتاة » ممثلة محدودة الإمكانات يمزحها المزيد من التمرس والتدريب على الأداء التمثيلي والحركة على خشبة المسرح والاحساس بالإيقاع ..

ان مسرحية « سكة سفر » جاءت لتسعد فراغاً كبيراً في الموسم الصيفي الشيفيف لمسرح الدولة، ولتبث ان الدراما القصوية والراقية قادرة على ان تمس وجاذبها، وتدفع عقولنا الى صنوف المادعين عن الحياة ، على نحو ما كشف عنها « محمد الفيل » جحبها الكثيفة ومنها مدلولاتها في الخصب والمطاء الصادق والاستمرار . إنها — بحق — سكة سفر للمسرح المصري ، ربما تكون هي سكة السلاسة .

« ناجي كامل » في خلق عرض متالف في عنصره ، متناغم في ايقاعه وسط تقابل محكم بين منصري المسرح الاساسيين « الموت والحياة » على مستوى المكان واللسون والتشكيل والنغم الموسيقي وبفهم واع لجدلية هذا التقابل ، واجادة في توظيف المعاشر الشعبية والتي تبدت في الديكور الذي صممها « مصطفى الشرقاوى » ، ولو المسوى الشعبي والتراثي الموسيقية المتربطة بالوجودان المصري، وفي التشكيلات الحركية و (اللود) العام المقلل ببراعة المسراع ، وحلوة القانون الذي يحكم والحامل لنهاية الحلم — الحياة — حيث الخصب والآخران .

اداء متميز وبسيط « لاحلام البريتش » « الداية » ، وقدرة واحدة « لفتحة » في تحسيده دور « الداية » يعنٰ وقوه — بالفت نيتها أحساناً — ، واصافة حقيقة « لسامي مفاوري » في أدوار « المصحف » و « زين »

في الإسكندرية: « ولاد الإيه ».. وجواب

و « جواب » تأليف « ناجي جورج » والعرضان من اخراج عبد الغفار عودة ». في مسرحية « ولاد الإيه » يلتقط المؤلف فكرة لكيتولامعة ويسبيحها في قالب خيالي ، في زمن تنسق فيه المحدود بين واقعنا المعاش وبين الفانتازيا .. وتصبح فيه المتحولات التي

مسرح « سيد درويش » مثلاً لقطاع المسرح ، مثلما كان في القاهرة خلال الفترة الماضية التي ثابت فيها فرق الدولة . قدم المسرح عرضين من نوع الكوميديا الاجتماعية الراقية التي تقابل كوميديا الهرزل والاسفاف ، وهما « ولاد الإيه » تأليف « محمد الباجس »

في الموسم الصيفي انتقلت معظم فرق المسرح التجاري — كالعادة — بعروضها الى الاسكندرية ، حيث تزدحم المدينة عن آخرها بالصطافين ويبلغ الموسم الصيفي شديدة الفلاء — ذروته .. ووسط هذا الهجوم التجاري انتقل المسرح التجسول معروضه الى

المسرحية مساغها الكاتب «ناجي جورج» بهارقة شديدة وقدرة على معالجة قضية مصرية وحيوية في مصر باسلوب رفيع بعيد عن المباشرة والافتاء ، وللاسف تولى الممثل «محمد أبو العينين» بذوقه نحو التهريج حيناً ، وبخطابه المصطنعة حيناً آخر ، تولى افساد الحساسية التي تميز النص المسرحي . وهذا لا ينفي أن هناك من الممثلين من أجاد وهم «جلال عيسى» (سويلم) و«زيتب انور» (شفيق) رغم صعوبة تقبل كونها إينة «جلال عيسى» لتقرب السن بينهما ! وكذلك مخلص البحيري «عزيز» كما كان صوت «على فخرى» يرددنا بين الحين والآخر إلى المشكلة : الملة :

واحه .. ياواه
يا مفيشه عينكى
انت اللي خانقه القمر
ياواحه باديكي

ولا القمر منوع غير مليكى
اه ياواهه اه
اه يامصر اه
ويتقى مسرحية « جواب » اباشا مشروع لم يكتمل حتى يتم عرضها في قرى ونجوع مصر وسط أصحاب المشكلة أنفسهم ، لتحقق الزها التبيل الذي نرجوه ، والذي بلقي بمسرح تشبيط على وشك ان يخطو خطوات ملوكه نحو ما تمناه لمسرحنا المصري .

مسرحي . وقد نجح المخرج اشراكتنا في هذه المأساة الهزلية المشهد الآخر يوضع منصة المسؤول في منتصف المسرح مع اضافة صالة المترجون ، ولكن فساحت المجهودات مع الممثلين غير التحسين ومن هنا جاءت « ولاد الايه » مشروع لم يكتمل له بقومات النجاح قلم تقضي على عناصر العرض الأساسية للخلق عرضاً قوبا ، وجاء « عدلني فخرى » صوتاً صادقاً واعياً مقدراً .

والغريب أن هذه الظاهرة نفسها تناكم بصورة اوضح في المسرحية الثانية « جواب » فنحن أمام نص مسرحي قوى فكرة وبناء ، يتعرض بسلامة وعمق لقضية مصر الأساسية «الأمية» من خلال فلاح أمي « سويلم » يصله « جواب » هام ويتنفس أن كل من حوله أميين ، وأن ثلاثة المدارس البدائية لا يعرفون الفباء ، ويوم وصول الجواب هو يوم عطلة رسمية يقضيها « الإنديات » المتعلمين في أسيوط .. وتنفي المسرحية بحس كويدي مرتفع وراق للتعرض محاولات الفلاحين تنسى الجواب ، رغم جهولهم ، الى أن يحضر طبيب القرية المحبط ، ويقرأ ليكتشف الجميع أن (سويلم) مهدد بالفصل من عمله اذا لم يحضر في موعد محدد ، الفنى وقتاً ! .

نصيب المجتمع اقرب الى انتقاد المقلولة .. فالمسرحية تدور في نادى أقام أعضاؤه - ولاد الابه - مقابر فخمه للكبار ، وهم يتحسرون من خطر ينهدهم ويتمثل في أن الاحياء ساكني مقابر (البشر) قد ضاقت بهم المقابر كلاب اولاد الذوات .. الذين أصبح عليهم التضليل لواجهة هذا الخطير الفوغائي مع ملاحظة ان كلبة ابنة السفير الامريكي مدفونة في مقبرة ناديه .. وتمضي المسرحية وسط المديكور التجريدي للمقبرة الفاخرة لكتشف علاقات مختلفة ومتمددة ، تلمع وتصرخ .. تفتت وتبكت ، يدخلها صوت « عدلني فخرى » وأداوه الواقع لافاني كتبها الشاعر المتميز « حمدى عيد » ، اغانى مليئة بالسخرية والضحك المرور .

واذا كان المؤلف قد أجاد اختيار موضوعه الا ان معالجته لم ترق الى مستوى هذا الاختيار ، وقد أكد هذه المفارقة اداء الممثلين الصعيف والافتقد الى الحماس والوعي بتجاه أدائهم باهتا اثنبيه بموقف يؤدي عمله بتناقل وهمل شديد ، ومن تحمسه منهم وقع اما في المبالغة « جمال الشيش » في دور (النقار) القور او في الابتلال « محمد أبو العينين » المتسلط » . وهذه أمور يتوقف عليها نجاح اي مسرح

٣ مخرحوت جدد .. من العطف القديم

محمد الشريبي

الذين يوكل اليهم الا دوراً شباك التذاكر ، وهذا الفيلم يدخل تحت قائمة طويلة تسمى بالأفلام الافتتاح ، حيث تدور حادثة بعد تغيرات البنية الاجتماعية والتي نشأت عن التوجه الاقتصادي الذي تبنته الدولة ، والفيلم يناقش فكرة سيطرة واحتكار بكار التجار على سوق الاحدية والجلود ، ولا يبحث في سبل فهتم وياتقان استغلالهم الشيطاني او هزيمتهم ، بل تضييع الفكرة الجديدة بين ارجل الاعتماد على قوى سلبية خائفة ومرتعدة لا تعرف ماذا تريد ، ولهذا كان الفيلم يتحول الى ميلودrama غير مقنعة ، حيث المصراع غير واضح المعالم ، من مع من ، ومن ضد من ؟ ، صراع لا تدرك اي طرف . يقف صناع الفيلم ، وهو يبدأ متلهلاً بطيئاً لنعرف قرب منتصفه ان هناك استثنائي يظهر بصورة طيبة

وحوار عصام الجبلاتي ، ويقدم وصفي درويش فيلمه « المفونة » عن سيناريو له ، وتقديم نادية حمزة فيلمها « بحر الاوهام » الذي اتجهه وكتب له السيناريو .

أسوار المذايغ

يعتمد مخرج هذا الفيلم على اسم تجاري مضمون في المواقف التي يختارها لقصصه والتي تدور غالباً حول الملعين والبطيخية وبكار المدرارات ، ويضع كل ذلك تحت لافتات زائفة باسم الشعبية ، ف تكون أسماء اعمالة هي نفسها أسماء لاحياء ثقافية ، تصيب دائمًا خلفية ديكورية فقط مثل « الباطنية » و « السلاخنة » ... الخ ، وتحتوي في طياتها على كل ما اصطلاح على تسميتها بالتناول السينمائية ، فيفضل المخرج بذلك مع عدد من النجوم

لا شك ان نجاة السينما المصرية من سقوطها ، ان يأتي الا على ايدي السينمائيين الجدد ، لأن مجرد ظهور مخرج يعطينا الامل الكبير في عطاء غير محدود لدفع مسيرة سينماتنا الى الامام ، ومنذ فترة قصيرة بدأت هروبوس ثلاثة من المخرجين الجدد ، وفي الطريق الثاني منهم ، فهل يا ترى نسب افلامهم بجديتهم في التعليم من الواقع ، او تباهيهم عن غيرهم من سبقوهم ؟ وهل هم قوة جديدة تف في وجه المخرجين التجار الذين لا يعدهون وسيلة من اجل المكسب وملء الجيوب ؟ واسئلة اخرى كثيرة لا تتسع اجاباتها الا بعد مشاهدة الافلام .

يقدم شريف يحيى فيلمه « أسوار المذايغ » عن قصة لاسماعيل ولد الدين وسيناريو

صديقه الذى كان يزوره للطينتان عليه ، ويعد لمن الصدفة ليحالف على ابنه المسائب الشريف الذى لم يصبح شيئاً فيجها - هكذا - لكن يطلب بها من ابنها مهدداً أياً بفضح حقائقه إذا رفض طلبه ، وهنا يتدخل القاتل الذى لم يكن قد قتل (!!) ينتساب، والذى يتضخم أنه - القاتل - وراء عصابة دفعت لمن الصدفة ليقتل ما يفعل ، وفي النهاية يسلم المسائب المال للشرطة بعد أن ضرب أهل الحارة القاتل الذى لم يقتل (!) وبفضح من كل هذه التلقفات أنها تتساءل طبعي لتعاطي أفلام الجرائم ، ولكن الفبركة الركيكة تحيل التوتر المقصود والتشويق المطلوب إلى مسخ يهتكوكى أبله ويركت هنا مخرج الفيلم على الترفهيات النمطية والراقصة الأجنبية الموجودة دون ضرورة هي وزوجها ، وإن كان أفضل من سابقه في تحكمه في إدارة مطلبته وقدرة على خلق الجو النفسى للأحداث ويزرع من مطلبته فاروق الفيشاوي وسيم وحيد ونادية عزت وفريد شوقي الكثيـر انتشار هذه الأيام ؟

بحر الأوهام

يطبع هذا الفيلم إلى نعمة الواقع الاجتماعى الذى أفرز ساقطين ، واحدة بدون سبب سوى استهانتها وتهورها ، والثانية أحدى الصحفيات الناشئات بسبب طبويتها غير

خلال فى نهم طبيعة الشخصيات ، فلا نفهم لاي سبب تصبيع الشخصية شريرة أو خيرة أو مستكينة أو حائرة أو انهزامية .. هكذا هي تنشأ من فراغ العقول ، ويعتمد السيناريو هنا على الحوار والشترنة والمشاهد الطويلة المملة فيهيء بایقاع الفيلم نحو البطة القائل ويركت مخرجه على جلسات الحديثين والرقص الفربى ويساعد مطلبته على الصراخ حيث يمثله الفيلم بكم كبير من المشاهد الرديفات ويزرع من المثلين فريد شوقي ومحمد ياسين وأبراهيم الشرقاوى ولا يفلح حسسين فهوى من التخلص من لوازمه التبتلية المكررة ، ولم لا اذا كان الفيلم نفسه لا يعطي امكانية لفهم او استيعاب وسط التخطيط الميلودرامى .

الخونة

هذا فيلم يختلف عن سابقه ، وإن كنا لا نستطيع الجزم بأننا لم نشاهد شيئاً له من قبل ، سانق التاكسي الابن الذى تقع عليه ثروة من المسميات بعد أن نسأها أحد المقصوصين فيصبح بعدها غير أمين أو شريف فيبدد بعضها ، وهي نفس حكايات على المكسار وشرنطع أو اسماعيل يس ، ولكن اللص الذى نسى الثروة هنا كان - من باب التجديد - لمسا بالصدفة ، فهو قد قتل مجرماً قتل زوجه قاتل زوجها (!!) والذى هو في النهاية - المقتول - والذ

(فريد شوقي) يتلاعب فى أسعار المجلود ومن خلال اقران أصحاب الدايم المصغرة ، يضطرون الى اشهار افلاسهم وهكذا يسيطر هو على السوق عن طريق حصارهم بواسطة اعوانه ، ولهذا المحترك ولدان ، احدهما شرير (حسين نهم) والأخر سبلي (ابراهيم الشرقاوى) وان هناك ابن أحد المفلسين (محمود ياسين) الذى يدير مدينة والده فلا يستطيع مقاومة ذلك المستقل وهو يحب ابنه حد المعلمين (صلاح نظفي) ولكن ابنه الشرير للمستقل يخطبها ، ينطاطى الفلس المخدرات ويدعى لقتل مستفله عند زوجته الراقصة ، فينجاها به مينا بالسكنة المقبلية (!!) حين وصوله ، فيتحول الى ابن المستقل الشرير فيقتلها بضمها في النهاية (!) ووسط كل هذا نجد تاجرة مفترات تساعد المفلس على تعاطي المخدرات يدعى الحب طوال الفيلم فلا نفهم لذلك معنى ، وهناك زوجة للابن الطيب تعن زوجها على الرضوخ والاستكانة لابيه ، فلا تعرف لوجودها او لوجود زوجها في الفيلم معنى ، وهناك خطيبة الابن الشرير تبتعد عن حبيبها الاول المفلس بدعوى الحب واثبات الذات ، لتنهى كل هذه المسوآت بالصراخ والدم والموت ، وبعد اطلاق كسم من المسارات الجوفاء والمباعدة حول مسؤولية الدولة والأسعار والناس الغلابة ... الخ ، فتحدى كل هذه التشعبات

الذى تذكر مخرجه - أيضاً - على الراقصات والزدائد والفناء المبتدأ ، وتصنع مهارك بين الرجال أشيه بلعب الأولاد في العارات وان كان الفيلم لا يخلو من بعض المشاهد القوية مثل مشاهد تعاطي المخدرات ، ومشاهد البحر ، وتستعين المخرجة هنا بكتاب حوار متعرس في كتابة الجمل الحوارية المتفقة وصاحب الباع الطويل في افلام نادمة الجندي الشهير ، الا انه هنا يزيد من التلميحات الجنسية ... الخ . من بدايات وادي المثلون ادواهم في تكرار معل لادوار متشابهة سابقة بوسى وحسين فهمي وجميل راتب وشويكار وسوسن بدر .

وبعد ..

أفلام جديدة ومخرجون جدد لم يثبتوا انهم طوق النجاة لانتشال السينما المصرية من الفرق في خضم التفاهمات والسطحة والابتداوال التي يصر على بثها عواجز السينما ، وعلى كل حال فان الافلام الاولى دانها لا تكون معيارا على معدن المخرج ، وفي هذه الافلام الثلاثة نيات حسنة ولكنها لا تستطع الخروج من المطف القديم الذى يكتبها ، واذا كانت الاعمال بالنيات فان الافلام ليست كذلك .

المولود الجديد - زمل الامل (١) - ونجاة يعود الفيلم الى الواقع ليجسد لنا مأساة المضحية المبتذلة الساعية - من أجل اي بنط عريض - لإرضاء رؤسائهما بشئ الوسائل الحقيقة ، حتى توقيع برأسالمى كبير في جيالها الانثوية ، فتجعله يتدخل لدى رئيس تحريرها لكي يوافق على نشر موضوع لها بالبنط العريض ، وحين تقابله يطردها - الرئيس - بعد خطبة مصباء عن الشرف والكرامة وبعد ان حصل مدير التحرير المتواطئ معها في المويقات الى المجلس الاعلى للصحافة (٢) ثم يعود بنا الفيلم الى البنائسة الاولى ليتنهى الفيلم والقoward وزوجته المساقطة يحظون بالان والرعاية بعد تطبيع العلاقات مع الموليس (٣) بعد ان اوقما بالعملية في كمين ، ويتبخش ان هذا الفتك في الحكایتين اخل بالسلسل الطبيعي والمنطق حيث لا رابط قوى بين ازمة الصحفية والمساقطة اللهم سوى الزمة الماسمة التي تشتترك في مطباتها الكثیرات ، وهي حكایات من افلام الثلاثينيات والاربعينيات لا تدعو سوى تكرار لتوبیفات وأفلام حسن الامام التي لا تخرج عن هذه المواضيع، فain وجهة نظر المرأة الكاتبة هنا ، وما هو الجيد الذي يقدمه هذا الفيلم ، الشريف في سبيل كتابة اسمها بالبط المcriض ، او بمعنى آخر يريد الفيلم ان يقول ان كلا المساقطين عملة ذات وجهين ، وانه لا فرق بين الدعاارة بمدلولها الاجتماعي والاقتصادي ، والدعاارة المضحية بما لها من دلالات كثيرة ، وهى فكرة لا شك جيدة ولكن المسيناريو الذى كتبته المخرجة من قصة (اقبال بركة) افساع هذا الجوهر واخل بالسياق الفيلми تماماً ، فنحن امام حكایتين لفتاني لا يربط بينهما اى رابط اجتماعي او اقتصادي ، بل هو رابط هش ، في محاولة احداهن ان تعرف حياة الاخرى من اجل مجد شخصي وبنط عريض !! ، نهى - الصحفية - تذهب لقسم الشرطة بجهاز تسجيل لتجرى مقابلة صحفية مع البنائس ، فتحكم البنائسة قصة حياتها والتى لا تخرج من كونها تلك الحكاية القديمة المستهلكة ، من الشاب الذى شرر بها وتركها لاظفالها ، فتهرب هي من بادتها الى المصابة التقليدية في معظم افلامنا والتى تزعزعها هنا سيدة تثير كباريه ، ولأن الطريق الشريف الوحيد هنا هو الرقص فانها تعمل في الكباريه ، وتحب القoward الذى اكتشفها ، وتهرب منه في النهاية بعد سرقة خزينة المعلم ، فميتشا ما ، هو يشغل المساقطات وهي تربى

أدب الغذا نقاش عزلة المثقفين

« وكلمات » دن البحرين

يوسف ابو ريه

ما يطبع اليه هو ان ترى العالم كما هو في موضوعاته وحركته الحكومة بقوائمه الخاصة وكأنه ضاق بكل اذران الابتزال التي تطرحها على العالم اوهائنا واهوازنا وانباطانا الفكرية المتجردة ونادى الى ان يعيد للعالم نشاطه وغريه الفتنى وخضوره الحقيقى بخشونته وصلابته وامثلته المهاذىء الصمبوت .

وكما اهتم العدد بتعريفنا بكتاب مصرى جديد فقد عنى ايضا بتقديم كتاب من امريكا اللاتينية هو او جستو روپايسطوس فيتترجم له احمد حسان حيثا مختلبا تقلا عن

عن صحفة الياس الاسپانية يحدد فيه الكاتب مفاهيمه الجمالية ويتحدث عن تجربته المادوية بنار ابداع جديد يسود العالم الى مناطق سحرية لم يتعرف عليها من قبل . كما ترجم له قصتين قصيرتين هما « جسد مسجى » و « حكى حكاية » .

وفي العدد قصص لمسرت عامر وجابر البنى الحلو وب يوسف ابو ريه وقصائد شعرية لمحمد صالح ومحمد خالد ودراسة محمد فرج هسول رواية « اللجنة » لصنع الله ابراهيم

من التعريف بمفهوم العزلة مرورا بالمواائق الموضوعية التي تؤثر في عزلة المثقفين والثانيات المختلفة التي تفرضها مافعلية المركبة الوطنية (سواء بالذ او بالجزء) على عزلة المثقف حتى ينتهي الى موضوع عزلة المثقفين الوطنيين في السبعينيات بشكل خاص فيقول : وبالرغم مما حدث — في هذه الفترة — كانت المناصر الوطنية والمديمقراطية تحاول تعريف الجمهور بانتاج فني وفلسفى وفكري حميق جدا ومتقدم جدا وعرفت في مصر نماذج كثيرة من المسرح المتقدم والروايات ايضا وتم طبع دواوين وكتب متقدمة فينا .

و « ادب الغذا » في العدد الثاني اعادت تقديم ملفات من كتاب جدد مما يذكرنا بتجربة « جاليي ٦٨ » التي ساهمت في التعريف بجيل من الكتاب فتقدم « ادب الغذا » الكاتب احمد الششار من خلال ست قصص قصيرة ودراستين تقدّميين لخالد الجاويلى ومحمود عبد الوهاب ويعاول النقادان الاقتراب من عالم النشر وتلبس وهج تجربته الفنية فيقول محمود عبد الوهاب : ان الكاتب يتوارى عن قصصه فلا تلمع فكرًا او عاطفة او افعالا وكان

* صدر العدد الثاني من « ادب الغذا » وهي واحدة من ابرز الكتب الادبية غير الدورية التي انتشرت في الفترة الاخيرة والتي فرض وجودها على والتابع هذا الحصار المفروض على الثقافة المصرية الحقيقة على مدى حقبة السبعينيات جاء صدور « ادب الغذا » تويجاً لجهود سابقة ، مع « خطوة » و « مصرية » و « الثقافة الوطنية » و « موقف » وغيرها من المكراسات التي ازدهرت فقط ارض الوادي من اقصى جنوبه الى اقصى شماله تحضن الادب الجديد والرؤى الجديدة فلا تفقد الخطوط ولا تسقط في شباك التضليل .

بدأ صدور « ادب الغذا » في ابريل ٨٣ واحتوى العدد الاول العدد من الاعمال الادبية في القصة القصيرة وفي القصيدة (فصحى وعامية) واعادت فتح النقاش حول مفهوم الواقعية الاشتراكية وكيف تم تمثيله في ادب السبعينيات كما فتح النقاش مع التيارات الادبية الأخرى ، تحدثت عن تناقضات المفاهيم الجمالية عند جماعة اضافة ٧٧ وهذا هي في العدد الثاني تثير النقاش حول موضوع هام وحيوي وهو « عزلة المثقفين الوطنيين في السبعينيات » فيتحدث ابراهيم فتحى عن هذا الموضوع بسدها

أحمد خل - منية الفاضل -
عبد المقدر عقيل » . والترجمات
« ماجريت .. المسودة الى
الجوهر الشامخ للأشياء » .
عن أم همامش .

وشهادات ادبية لقصاصين
وشعراء عن تجربة الكتابة
عندهم — كيف بدأوا وكيف عانوا
فعل الابداع ؟ وما النتائج التي
توصلوا اليها في نهاية التجربة ؟
فيحدث محمد عبد الملك — قاسم
حداد — عبد المقادير عقيل —
على الشرقاوى — أمين صالح.
فماذا يقولون ؟

الشاعر قاسم حداد يقول
عن الشعر : هو هواء الزمان
هو بوصلة الوقت وكل شعر
لا يصوغ وقته ولا يبتكر
مناخه يختلف عن حركة التاريخ
والشعر لا يهتم كثيراً من الدين
يرغبون في الاسترخاء الذي
يسترخي سينتركه الزمن ومن
يرغب في الاسترخاء عن الشعر
فالشاعر ضد الاسترخاء بشتى
أشكاله .

والملايين عبد القادر عقيل
عن القصة القصيرة يقول :
هـ فـ نـ الـ لـ حـ ظـةـ الـ وـ مـ ضـةـ التـىـ
تـ سـ تـ سـطـعـ نـ جـاـهـ فـ قـلـ الـ طـلـامـ
تـ بـ تـ بـدـيـ لـ لـ عـيـنـ الـ كـثـيرـ مـنـ الـ أـشـيـاءـ
الـ لـ قـىـ كـانـتـ مـتـارـيـةـ الـ قـصـةـ
الـ قـصـيـرـةـ هـ مـحاـولـةـ لـ لـكـشـفـ عنـ
الـ أـعـمـاقـ الـ بـشـرـيـةـ مـلـوـجـ إـلـىـ
الـ دـاخـلـ وـ الـ وـصـولـ إـلـىـ الـ قـاعـ .

هذه بعض وجهات النظر
وهذه «كلمات» تبديها
.. فليكن حواراً مختصاً
بين كل المبدعين العرب
ولتستمع إلى كلمات الحقيقة
والوضوح لتطوير أدوات التعبير
وصقل أساليب الكتابة الفنية .

للتلاقيات الأدبي والفكري على مختلف التيارات والمذاهب الأدبية المترادفة مع الاحساس الإبداعي المأصل وهي خروج على اشكال الوصالية وتعزيز للاتجاه الجماعي المتلاز بارنا من عناصر الحسية والمت concess والاجساط وهي أيضا دعوة للمشاركون في بناء ثقافة جديدة لكل الماخرين بهاجس الكتابة وارق المستقبل والحلم .

اذن فان الواقع البحريني كما في كل الانطمار العربية اختلطت عليه قيم النقد الادبي والمناصر الحضارية بقيم الاستهلاك وعناصر الانحطاط وأصبح الكلام في الثقافة والآداب ترقى لا يدخل في برامج التنشية ومن هنا لابد أن توجد «كلمات» كما وجدت غيرها من المجالات الادبية والفنية التي تحمل الحكم والمأول والامكانية فماين «كلمات» من هذا؟ عدد واحد لا يمكن للحكم لكن الموضوعات المنشورة مؤشرات دالة هناك الدراسات الادبية -
ـ حدود الجاذبية المسيطرة »
ـ الابراهيم عبد الله غلروم و «مستويات الرمز وفاعليته »
ـ المعلوي الهاشمي و « عن تقاطع الازمة » لمحمد بنبيس « والشعر وانتظم للشعر » لعز الدين المخاصرة .
ـ وهناك قصائد شعرية لقاسم حداد وزاهر القاصري وحميدة خيس . وقصص للأجيال الادبية المتعاقبة « أحمد سليمان كمال - أمين صالح - خلف

ودراسة لبوريس سوشكوف عن
تاريخ الواقعية ترجمها سعد
المفيتساوى .

الآن فقد تعددت المكراسات
غير الدورية مما يجعلنا نظر
السؤال الملح هل - بالفعل -
تحقق دورة متباينة من المقاومة
الرسبية المطروحة ؟ وهل
استطاعت كل كراسة أن تتشكل
لنفسها ملامح متقدمة ؟ ثم أخيراً
هل تجتمع في خلق ثياب مفاسير
يجمع حوله كل الكتاب الوظيفيين
وهل نجحت في أن تصيّب منيرهم
المراسته ؟

استلة كثيرة لابد من اثارها
ل كل حين لصلب هذه
الكراسات مودها وانتصارات في
نادية دورها الخالق في تقديم
مبدعين جدد تستوعبهم رؤى
قدية جديدة .

كلمات

* تعودنا أن نلتقي بمجلات العالم العربي فنشتت منها رائحة التقطف فالطباعة فخيبة والكتابات لم يمعنها غزارة تسد فراغات الصفحات البيضاء كما تمسوونا إن تقو هذه المجالات — في الفالب — على كتاب مصريين . ولكن هذه المرة نلتقي بمجلة متواضعة الامكانيات تطالب بعون المهتمين بشؤون الأدب وتقرب العجائب وتقرب صفحاتها على كتابات أبناء بلدها وإن كانت تقترب منها للكتاب العربي في كل مكان لا لأنها تدفع أكثر وأيضاً تديعها لهذا النسب الذي يريد أن ينمو ويغفر باتجاه النور .

فمن البحرين ناتينا المجلة
الفصلية «كلمات» على رأس
الشرفين عليها الشاعر قاسم
حداد . يصدر المد الـ ـ الأول
ويحدد المهام باقتضائية هي دعوة

«الفجر الأدبي» في الأرض المحتلة

قسطنطين شوملى وهى محاولة لاقتراح نظام عربى يضع رموز للأسوات العربية تهدف الى بيان الملايين الفاسدة للصوت والتى لا يمكن ان تظهر فى الحرف الواحد .

« محاولة فى فهم الواقع » مقال لأحمد عبد العطى حجازى يطرح فيه بعض المفاهيم الهمة فى اتجاه على استثناء هامة مثل : ما هو الواقع ؟ وهل التكرار هو جوهر الواقع ؟ ويدعى الى انه لا فرق كما يقول « ابن فارس » بين صناعة المعروض وصناعة الواقع ، بل ان الواقع منصر مشترك فى فنوننا العربية كلها ، مادامت تعتمد على تكرار الوحدة ، سواء كانت هذه الوحدة بقطعا صوتيا او حركة جسدية او مساحة لونية . وان التكرار عنصر جوهري فيه ، لكنه ليس كل شيء ، الا اذا كان نتكلم عن الواقع بمعناه الكمى ، او يمعنى الوزن بالذات ، وليس كل موقع موزونا ، فنثر « طه حسين » على الواقع دون ان يكون موزونا . وتقسيم العود والقانون والنوى زاخرة بالواقع وهى ليست موزونة . ذلك لأن هناك نوعين من الواقع : نوع كفى ظاهر ،

واستبداد الحاكم وبطشه ومن امثلتها ترجمة « روحى الخالد » لعميل بيكتور هوجو .. وترجمة خليل بيدرس لروايتى « ابنة القبطان » و « القوقازى الولهان » عن الروسية . وقد كانت هذه الترجمات عن انتقادات الأخرى بداية الطريق نحو الابداع والانتاج المستقل .. وقد مالت فلسطين فى هذا سائر الاقطار العربية . ثم تضى الدراسة فى رصد الواقع التالية للترجمة من تقليد ومحاكاة للرواية الأوروبية الى مرحلة الابداع المستقل ، وتتناول نماذج من الرواية الفلسطينية بدءا من أول عمل روائى جدى (بمفهومنا الحالى عن الرواية) فى تاريخ الرواية الفلسطينية ، وهو « مذكرات دجاجة » للكاتب الكبير « اسحق موسى الحسيني » ١٩٤٢ والتى قدم لها د. طه حسين . وهى محاولة فكرية لإيجاد عالم أفضل كما تناولت روايات لجمال الحسيني اختلفت طابع الثورة على الاحتلال ، وميزتها روح رومانسية حانية تختلفت فى اعمالها ، وتلك سمة طبع الكثيرون من روايات تلك المرحلة .

كما قسم المدد دراسة عن « الأجدية الصوتية » للدكتور ابراهيم حرب ، حيث تجاوز ظروف المرحلة ، وتحقق الانتشار الواسع لأدب الأرض المحتلة فى كل مكان والتواصل مع الحركة الأدبية والمالية تصدر مجلة « الفجر الأدبي » التى يرأس تحريرها الشاعر « على الخليل » .. وقد وصلنا مؤخرا العدد (٦) ، يوليه ١٩٨٤ يميزه الجهد البارز فى اعداده حيث قسم دراسات ومواضف ، قصص وحكايات وشعر ، حوارات ، تراث ، مع الكتب ، مدارس بالإضافة الى أخبار أدبية عديدة .

● دراسات

من الدراسات قسم المدد دراسة « على هامش الرواية الفلسطينية » الفصل الثاني ، وفيها يستكمل الباحث عزيز المزاوى ما عرضه فى الفصل الأول من تبع بدأه ظهور المطبع بمختلف أنحاء فلسطين فى بداية القرن العشرين ، والنتيجة الحتمية لذلك وهى تعدد الجلات والجرائد .. ثم كيف بدا الشباب الفلسطينى في ترجمة الروايات العالمية . التي تتناول مشكلات اجتماعية قوية من تلك التي يواجهها الإنسان الفلسطينى كمشكلة الفقر والتباين الطبقي البغيض

الشعب الفلسطيني صفراة السنن ، يقدم الباحث بعض ما يقال فيها — جبرا — على لسان الإنسان الفلسطيني الذي يسئلالي يوم كل غال وتنفس في سبيل وجوده ووجود هذا التراث .. انه تاريخ عريق سيبقى دوماً مشعل هداية لبناء هذا الشعب اينما وجد ، وسيكون سلاحاً فعالاً في يده من اجل التحرير والعودة .

ومع الكتب تعرف لنا مجلة كتاب « النبي وغورون » : الحركات الإسلامية في مصر المعاصرة » تأليف جيل كيل .. وفيه يتبع المؤلف الحركة الإسلامية في مصر وتحولاتها منذ حوالي ثلاثين سنة ، انطلاقاً من تأسيسها : جماعة الاخوان المسلمين التي اغتيل مؤسسها ومرشدتها حسن البنا عام ١٩٤٩ وحتى الان .

كما ضم العدد مجموعة من الاخبار الأدبية والفنية كان ابرزها غير من تضامن الفنانين التشكيليين في الفضة وقطاع غزة مع الرسام المعتقل « فتحي غبن » ، من تنظيم يوم تصميمنا بقاعة مسرح الحكومة — الزهرة — في القدس .. وقاموا بعرض لوحته وبيه للجمهور ورصد ريعها لصالح اسرة الرسام المكونة من زوجته وثمانية اطفال ، والرسام المعتقل من مخيم « جياليا » قطاع غزة .

ان « الفجر الابني » كصوت متغير وفعال ، تخطو خطوات واسعة في سبيل حرفة ادبية فلسطينية بتقديمه .

نصال الشعب الفلسطيني حيث تدور احداث روايته في لبنان وسوريا ، وتعكس معرفة جيدة بحياة الفلسطينيين .

وحوار آخر مع الناقد والروائي والشاعر الفلسطيني الكبير « جبرا ابراهيم جبرا » اجراء « عيسى السعيد » في لندن وهو حوار هام عن فن الرواية والمهابيات التاريخية المطروحة عليها .

شعر .. وقصص وحكايات

احتوى العدد قصائد للشعراء : عبد الناصر صالح وهي قصيدة « من الموت وأشياء أخرى » مهاده (الى معن بسيسو الشاعر المناضل) وقصائد لجمال مغوار — يوسف حامد — محمود خليل حمد — مصطفى مراد — المتوكل طه ، وفي باب قصائد من كل ارض وردت نماذج مختارة من شعر القاومة الفيتالية بالاضافة الى « ناذدة » وضمت قصيدة « الفباء » لعلى الخليل .

بالاضافة الى قصص وحكايات للأباء تيسى صدقي — فكري خليفة — احمد هيبي — زياد مسحوري ، وصورة قلبية للدكتور صابر محمود حسين .

تراث .. وكتب

في التراث الشعري جاء مقال عن « جبرا » بقلم عمر عطاونه وفيه يتناول بعض بعض الآقوال التي تقال في (جبرا) ، ومنها في اللغة ولد الشاء ، وتمنى في الادب مهمه » وفيه يتضمن موقفه من

وبالعدد ايضاً مقال عن « ماجد السعيد .. شاعراً » كتبه موسى علوش وفيه يعرفنا بالشاعر ويقدم عرضاً سريعاً لشعره الوطني مبيناً كيف ينفع فيه المعجز العربي وارتباط الانتمة العربية بذلك امريكا التي نفذ وراء كل ما يحدث .

* مواقف .. ومدارات فم باب « مواقف » مقال « ابن الهم في مائتي الميدى وعاد ١ » وفيه يتناول بالمناقشة والتعليق المجموعة الفصحية للكاتب « يوسف ظاهر العبيدي » (أنا العشق .. أنت !!) الصادر عن وكالة أبو عربة ١٩٤٨ ، والتي ضمت عشور قصة قصيرة انتهى منها الباحث نمالجا ، في محاولة لاستقراء التوازي الفني فيها .

وفي « المدارات » كتب « حسن ابراهيم جبريل » الى « فسان كتفاني » شهد انك لن تفارقنا ، بمناسبة المذكرى السنوية لاستشهاد الكاتب والناضل الفلسطيني ، وهي المذكرى الشائنة والاريمون ليلاً شهيدنا فسان كتفاني « سلاماً ايها النبي المدجن بالفرح والشمس والبساتين الطيبة » .

ِ حوارات

تضمن العدد حوار مع الكتاب الالماني « رايز كيرنيل » اجرته معه الصحافية « اورسولا بيتر ايث » عن روايته « قضية مهمة » وفيه يتضمن موقفه من

تقرير عن المؤتمر العالمي السادس عشر للاتحاد الدولي للغات والأداب الجديشة

د. مني أبو سنة

أولى بحثات فكرية ونقاشية وأكاديمية ، تم استعراض تاريخ إنشاء أكاديمية المعلوم الجريمة عام ١٨٢٥ بهدف تدعيم وتطوير اللغة والآداب الجري . واستضافت الأكاديمية الاتحاد الدولي للغات والأداب الحديثة في مؤتمرها العالمي الأول عام ١٩٢١ وكان موضوعه التاريخ الذهبي الحديث ، أو بالتحديد ، تاريخ الفكر في الأدب . تم عرض رئيس الأكاديمية لعلاقة اللغة بالثقافة باعتبار أن اللغة ظاهرة حضارية مواكبة لتطور الأدب . ف وأكد أن اللغة قدرة كامنة في المقل الإنساني ومتوارثة ، وان المهارات اللغوية والتعبيرية تتطلب بالتعليم والمارسة . تم اشار إلى بعض التجارب الميدانية التي قام بها فريق من العلماء أثبتت من خلالهما وبالإحصائيات المؤكدة أن المرأة ، وبالذات المرأة الريفية ،

١ - مشكلات النظرية والمنهج .
٢ - الرؤى التاريخية .
٣ - مشكلات معاصرة .
٤ - مشكلات إقليمية .

وقد انعقد المؤتمر في أكاديمية المعلوم المجرية حيث القى رئيس الأكاديمية كلمة في منتصف الجلسة الأولى اشار فيها إلى الدور البارز الذي تقوم به الدول النامية في احداث توازن بين الكتلتين الشرقية والغربية مما يساعد على تعزيز الحوار بين الثقافات المختلفة . والمسار كذلك الى نجاح القائمين بتنظيم المؤتمر في تجاوز الصفوط السياسية وأشراك العلماء من كل أنحاء العالم، في الوقت الذي فشلت فيه الدورة الأولمبية الرياضية في تحقيق هذا التجاوز ، الأمر الذي يسّع لنا بأن نعتبر هذا المؤتمر بمثابة

مقد الاتحاد الدولي للغات والأداب الحديثة مؤتمره العالمي السادس عشر في مدينة « بودابست » عاصمة المجر في الفترة من ٢٢ الى ٢٧ أغسطس ١٩٤٦ ، كان العنوان الرئيسي للمؤتمر « التغير في اللغة والآداب » والعنوان الفرعى « المضمون الثقافي للثبات والتغيير في التشكيل والوظيفة الأدبية واللغوية » .

حضر المؤتمر ثلاثة مائة مشارك من أربعين دولة من مختلف قارات العالم . وهو أول مؤتمر من هذا النوع يعقد في دولة الشراكمة منذ الحرب العالمية الثانية . ومع ذلك فليست هذه هي المرة الأولى التي ينعقد فيها هذا المؤتمر في بودابست ، فقد كانت المرة الأولى عام ١٩٢١ وقد ناقش المؤتمر الموضوع الرئيسي من خلال أربع قضايا تناولتها البحوث :

الاتية : اللغة والادب في المجتمعات المتقدمة ، ملخص عن نظرية الادب ، مفهوم التغير في الادب ، تفسير التغير في الادب ، المنظور التاريخي للثبات والتغير في الادب .

في الجنة الرئيسية التي المعاشرة الفتحاوية الاولى الناقد والمؤرخ الادبي المعروف رينيه ويليك مؤلف كتاب النظرية الادبية الذي ترجم الى اللغة العربية (وقد صادف افتتاح المؤتمن عيد ميلاده الواحد والثمانين) . وكان عنوان المعاشرة « التغيرات الحديثة في النقد الادبي » استعرض فيها جميع الاتجاهات المعاصرة في النقد الادبي الاوربي والامريكي ابتداء من بنية دى سوسن ومروراً بنظريات ديريدا عن التفكك ونظرية ريشتارذ عن سيمولوجية النقد الادبي ونظريات جون مارت عن موت الادب ومظاهرها يركز على التفكك دون المفصولون . ثم اشار الى دراسات النقد الانثوي عن المرأة التي بدات باحیاء رواية « المصحوة » التي كتبها الروائية الامريكية كيت شوبان في نهاية القرن التاسع عشر (١٨٩٩) والتي يعتبرها التقادم مفجراً للومن الانثوي في مجال الدراسات الادبية ، وأشار رينيه ويليك الى ان التيارات الادبية المعاصرة تشكل علاقة جدلية بين الاتجاه المعنوي والفكري الذي يستند الى المنهج العلمي والاتجاه المتعلق الذي

الادبية ، وقد نشأ فرع من علم الجمال . ثم جاءت الماركسية وأثرت هذا العلم وذلك باضافتها البعد التاريخي الى بعد الجمال في تحليل النص الادبي . وهكذا أدى تعدد المناهج الى نقلة كيفية من التاريخ الادبي الى المعلوم الادبية من خلال التداخل بين

العلوم . لم قال ان الادب باعتباره مؤسسة اجتماعية هو احد اشكال الوعي الاجتماعي والایدراولوجي . وعلى ذلك ينبغي تحليل النص الادبي باعتباره مجاميع للفرد والمجموع ثم اشار الى منهج سارتر الذي يجمع ما بين الفلسفه والتاريخ الاجتماعي وعلم النفس الاجتماعي من اجل تفسير المكانيزم النفسي في العمل الادبي والذي يكشف عن العلاقة بين الفرد والمجتمع وفي خاتمة كلمته اشار رئيس الاتحاد الدولي للغات والادب الحديثة الى مستقبل الدراسات الادبية القائمة على « العلوم البنية » ، اي التي تجمع ما « بين » المعلوم الإنسانية ، وتباين بشروء ما اطلق عليه لغة « الحساسية الجديدة » متأثرة بروح المصر الذي يتسم بالعلم والتكنولوجيا والدراسات المنهجية . وسوف تؤدي هذه « الحساسية الجديدة » الى علمية الادب التي تستند الى تطبيق المنهج العلمي في تحليل النصوص الادبية . لم يدات جلسات المؤتمر وفررت الى لجان رئيسية ولجان فرعية . تناولت الم atan الرئيسية الموضوعات

بن تلك قدرة التعبير اللغوي عن انكارها ومشاعرها تتفق قدرة الرجل ، ولكن هذا الت السوق يزول بفضل نظام التعليم الذي يساوى بين قدرات الرجل والمرأة وبذلك يطمس قدرات المرأة الطبيعية ويوجهها توجهاً اجتماعياً .

ثم القى رئيس الاتحاد الدولي للغات والادب الحديثة كلمة عن « العلوم الادبية في العالم المتنفس » . واعتبر من غبطته لاجتياح ثلاث مائة عالم من اربعين دولة في عالم اليوم المتصارع وأشار الى الدور الذي يمكن ان تؤديه اللغة والادب لدعم العلاقة المضوية بين هؤلاء العلماء للقضاء على المصراحت الدولية ولنشر ديمقراطية المعرفة . وكانت الفكرة المورقة في كلمة رئيس الاتحاد هي علمية الادب او ما اسمه بنشرة « العلوم الادبية » كنتيجة لتأثير المنهج والنظريات ويزوغر الثقافة الجماهيرية . واوضح ان نشرة العلوم الادبية ينبغي ان يتم عن طريق المنهج الخارجي اي من المعلوم الإنسانية مثل علم النفس الاجتماعي ، التحليل النفسي ، الفلسفة ، علم الاجتماع وعلم اللغة . ثم استعرض النظريات المعاصرة من البنية الى ما بعد البنية التي تماطل النصوص الادبية بمعزل عن الواقع الاجتماعي . ثم عرض لعلم الهرمنيوطيقا او علم تأويل النصوص القائم على التأويل النفسي للنصوص

ظاهري الثبات والتنفس في المفاهيم والآداب العالمية بما فيها العالم الثالث وبالذات آسيا وأفريقيا . ففي جلسة خاصة عن تضاداً معاصرة في الأدب المصري وقت انجيل سمعان (مصر) يحثاً بعنوان « ثبات وطنية وتطور شكل الرواية المصرية » تربط فيه بين نشأة وتطور الشكل الروائي في مصر وبين الحركة الوطنية في مطلع هذا القرن ، فقد عرفت بالتشتميل النشأة الروائية المصرية من شكل المقاومة وتطورها في إطار الحركة الفكرية والأدبية التي واكبـت الحركة الوطنية المصرية في مطلع القرن . وقد مهد لهذه الحركة مجموعة من المفكرين على رأسهم رفاعة رافع الطهطاوي والشيخ محمد عبد العالـونـ كان له فعل نقل المفاهيم الأوروبية ، وبالذات الفرنسية ، إلى مصر مما كان له بالغ الارتفاع في نشأة وتطور شكل الرواية المصرية في إطار العالمي . أما الشيخ محمد عبد العالـونـ فقد نادى بالإصلاح وبذلك مهد الطريق للنـظرـ المستـقـرـ الـلازمـ لـنموـ وـتطـورـ الـآـدـبـ بشـكـلـ عامـ ثم عـرـفـتـ بـشـكـلـ تـصـيـلـ تـحلـيلـ لـراـحلـ تـطـورـ الـروـاـيـةـ فيـ آـدـبـ نـجـبـ مـحفـوظـ الـذـيـ يـعـتـبرـ آـدـبـ عـالـياـ يـكـلـ معـانـ الـكـلـمـةـ آـيـنـ حيثـ الـضـمـونـ وـالـشـكـلـ . ثم عـرـفـتـ لـاحـدـ الـاتـجـاهـاتـ فيـ الـروـاـيـةـ الـمـصـرـيـةـ فـكـرـتـ بـعـضـ الـأـيـمـالـ لـلـآـدـيـاتـ الـشـابـاتـ مـثـلـ أـقـيـالـ بـرـكـةـ وـزـيـبـ صـادـقـ وـسـكـينـةـ فـوـادـ .

المجتمعات الفصل الإنسان عن الطبيعة وتحول من التحكم في الطبيعة إلى امتلاكها والسيطرة على الآخرين . ومن خلال نشأة الثقافة في المجتمع كنتاج المكتن الكلام والتجريد ظهرت اشكالية الثبات والتنفس في اللغة باعتبارها تجسيداً للثقافة يجمع ما بين المنتجات الثقافية والمعرفية والمادية وبين نشأة الحضارة ، وبالتالي تصبح اللغة « كثافة » الثانية عن « اللغة كثقافة » ينطوي البحث على شقين : شق نظري وأخر تطبيقي . يتناول الشق النظري مفهوم اللغة ونشأتها وتطورها وعلاقتها بنشأة الحضارة من خلال عرض تاريخي ونظري . وال فكرة المحورية ، في هذا الشق ، تدور على أن نشأة اللغة ترتبط بنشأة الحضارة . ففي العصور البدائية ، حيث عاش الإنسان في وحدة تامة مع الطبيعة ، متكيناً معها ، ومحكوماً بما تمنحه الطبيعة من طعام أن وجده عاش عليه وإن انعدم انقرض . ثم واجه الإنسان « أزمة الطعام » التي أدت به إلى نقلة كيفية ، من عصر الصيد إلى المجتمع الزراعي ، فاتجه إلى ممارسة العمل الميدوى الجماعي متعدد على عضويـنـ هـماـ الـيـدـ والـحـنـجـرـ بهـدـفـ التـحـكـمـ فيـ الـطـبـيـعـةـ وـتـنـيـرـهـ لـخـدـمـةـ اـحـتـياـجـاتهـ . ومن خـلـالـ الـعـملـ الجـمـاعـيـ وـصـلـ الـإـنـسـانـ إـلـىـ مرـحلةـ الـكـلـامـ لـذـيـةـ حاجـةـ ضـرـورةـ لـالـاتـصالـ وـالـتـفـاهـمـ . ومع تطور الممثل ونشأة

يستند إلى الاسطورة . يتمثل التيار الأول في نظريات الهرمنيوطيقا القائمة على الناول الفلسفى للنصوص الأدبية والمنهج الماركسي الذى يستند إلى التأويل التاريخي . ويمثل التيار الثاني البنوية الذى تبـدـ المـنهـجـ التـارـيـخـيـ .

وفي اليوم الثاني للجان الرئيسية ثفت مني أبو سنة (مصر) الحاضرة الاقتصادية الثانية عن « اللغة كثقافة » ينطوي البحث على شقين : شق نظري وأخر تطبيقي . يتناول الشق النظري مفهوم اللغة ونشأتها وتطورها وعلاقتها بنشأة الحضارة من خلال عرض تاريخي ونظري . وال فكرة المحورية ، في هذا الشق ، تدور على أن نشأة اللغة ترتبط بنشأة الحضارة . ففي العصور البدائية ، حيث عاش الإنسان في وحدة تامة مع الطبيعة ، متكيناً معها ، ومحكمـاـ بماـ تـنـحـهـ الطـبـيـعـةـ منـ طـعـامـ أنـ وجـدـ عـاشـ عـلـيـهـ وإنـ انـعـدـمـ انـقـرـضـ . ثمـ وـاجـهـ الـإـنـسـانـ «ـ أـزمـةـ الطـعـامـ»ـ الـتـيـ أدـتـ بـهـ إـلـىـ نـقـلـةـ كـيـفـيـةـ ،ـ مـنـ عـصـرـ الصـيدـ إـلـىـ الـمـجـتمـعـ الزـرـاعـيـ ،ـ فـاتـجـهـ إـلـىـ مـارـمـاسـةـ الـعـملـ الـمـيـدـوـيـ الـجـمـاعـيـ مـعـتـدـاـ عـلـىـ عـضـوـيـنـ هـماـ الـيـدـ وـالـحـنـجـرـ بـهـدـفـ التـحـكـمـ فيـ الـطـبـيـعـةـ وـتـنـيـرـهـ لـخـدـمـةـ اـحـتـياـجـاتهـ .ـ وـمـنـ خـلـالـ الـعـملـ الجـمـاعـيـ وـصـلـ الـإـنـسـانـ إـلـىـ مرـحلةـ الـكـلـامـ لـذـيـةـ حاجـةـ ضـرـورةـ لـالـاتـصالـ وـالـتـفـاهـمـ .ـ وـمـعـ تـطـوـرـ الـمـمـثـلـ وـنـشـأـةـ

« ثيمات حديثة في الأدب الكسيواهيلي » ، فقد أشار قضية التقافن ويعنى بهما الثقافة الأفريقية التي تشمل الاصالة والترااث والثبات ، وهي تمثل الجانب الإيجابي ، والثقافة الأوروبية الاستعمارية التي تمثل الفساد والانحلال والنفي . ويتمثل الأدب قضية التقافن ويعنى بهما التقافية من خلال تصوير الصراع بين القديم والجديد، يمثل القديم الشبيوخ رمز الحكمة والترااث ، ويمثل الجديد الشباب الطالش المتأثر بثقافة الاستعمار التي تؤدي إلى الانحلال ، اى التخلل من القيم الموروثة التي تحكم علاقات البشر داخل القبيلة وبالذات علاقه الرجل والمرأة ، وهو ما ترتكز عليه هذه الروايات . ومن خلال المنشآت أكد الباحث أن صياغته وعرضه لقضية الثبات والتغير في الأدب الأفريقي على هذا النحو لا بد أن يؤدي إلى حل مأسوي يعنى أن تتفق تقافية على الأخرى . ذلك أن المنشآت بينهما هو تناقض سوري وليس تناقضا جديلا ، وبالتالي فإن النتيجة المحتبة للصراع تتفق بالضرورة الس ثلاثي أحد حرق المراء تلتئى كامل ، بحيث لا يبقى في النهاية إلا طرف واحد . وحيث أن الترااث هو هاملا المتاسب فلابد هنا أن يكتب له الانتصار في هذا الصراع ، وقد شارك هذا الرأى الباحث فاجا فايارا (تايلاند) في بحث عن « التأريخ الأدب

العربي على جميع المستويات على الرغم من تعدد اللهجات ، بالإضافة إلى لغة الصحافة والاعلام . كما عقدت ندوة عن الأدب الأفريقي في التراث المنطوق باللغات الأفريقية والأدب الحديث المكتوب باللغات الأوروبية . ودلت المناقشات على أن الترااث ، من حيث الشكل والمضمون ، هو العامل المائي في الأدب الأفريقي عامة المكتوب منه والمنطوق . فقد أكد أوردونجا (نيجيريا) في بحث عن العلاقة بين الأدب المنطوق والمكتوب في نيجيريا أن مضمون الكتابات الأدبية باللغات الأجنبية (مثل أعمال شوينكا واثني) لا يختلف عن كتابات هولاء الكتاب باللغة المحلية إلا من حيث وسيلة التعبير وذلك لنarrowing المضمون لاذهان الجاهي . كما تباين باندثار الاموال المكتوبة في المستقبل وأحلال الأدب الشعبي المنطوق محلها بحيث تصبح موضوعات للدراسات الأكاديمية ، وان دور راوي القرية في التراث الأفريقي هو الذي سيبيق لاته أقرب إلى الجاهي نتيجة لارتفاع نسبة الأيمية من ناحية ولان وسيلة لحياء التراث الأفريقي الذي حاول الاستعمار طمسه باقحام لغاته وثقافاته على اللغات والثقافات الأفريقية . وتؤكد هذه النظرة ان اللغة ليست سوى وسيلة للتعبير لا ملاقة لها بالثقافة ، لا تنازع بها ولا تؤثر فيها . وأكد نفس الفكرة وانجالا (كينيا) في بحث عن

وفي نفس الجلسة قرأت بحث فاطمة موسى (مصر) عن « استخدام الفصحى والعامية في الأدب العربي المعاصر » - عرضت فيه لنشأة استخدام اللغة العربية الفصحى في الأدب الحديث المكتوب ، باعتبارها لغة القرآن ، وأنفالها من العالية ، ثم نشوء ما اطلق عليه لغة « اللغة الثالثة » أي لغة الصحافة التي تجمع ما بين الفصحى والعامية وفيهما القاريء العربي في جميع أنحاء الوطن العربي . ثم عرضت المحاولة التي قام بها كل من أحمد لطفى السيد وعبد العزيز نفهم وقاسم أمين لأحلال اللغة العامية في الأدب المكتوب محل الفصحى على اعتبار ان العربية الفصحى ، مثل اللغة اللاتينية في اوروبا ، لغة مقدستهستخدم في الشعائر الدينية فقط وتنسى الباحثة فشل هذه المحاولة بان اللغة الفصحى مرتبطة ارتباطا هضبيا بالقصيدة الإسلامية . ثم عرضت لاستخدام العامية في الرواية والمسرح المصرى من خلال الحوار ومحاولات كل من توفيق الحكيم ويوسف ادريس ، وكذلك اعتراض طه حسين عليها . نتيج عن هذه الحالات ان العامية أصبحت لغة رسمية معترف بها في مجال المسرح . وعلى الرغم من النجاح الجماهيري للغة العامية في الأدب المسرحي ، فإن هذا لا يعني احلال العامية محل الفصحى . تستظل الفصحى في اللغة الوحدة للوطن

الادب المقارن ، وشارك فيها فريق عمل من كندا الى جانب بعض الباحثين من اوروبا ، ودعيتها اتجاهات تستند الى الفلسفة المفهومية المترفرفة عن الفلسفة التحليلية التي تدرس اللغة كظاهرة قائمة بذاتها بعزل عن الواقع اللقال انطلاقا من اعتبار العلم مجرد وصف الواقع وليس تجاوزا له وهذا ما عبر عنه هيلينا وبوضوح عرض ربشه ويليك الوصفى للاتجاهات المعاصرة في النقد الادبي . واكده الييسوف الامريكي روبرت جنز برج (بنسلفانيا) في بحثه عن «الاتجاهات الادبية المبدعة وتدبر الاموال المظلمة » ويعنى الاعمال الكلاسيكية بليل الابادة والادعيا والمرحيات اليونانية وكلاسيكيات الادب الوسيط والحديث ابتداء من دائني ثم شكسبير وراسين وجوتة حتى الان . وال فكرة المخوية التي يدور عليها البحث هي ان الاعمال المظلمة تغير من طبيعة وشكل الممارسة الادبية بما تحدث ، من تغيرات جذرية . فهي بهذا تفصل عن الماضي وتبعد خطأ جديدا في عالم الابداع . وهذا الاعمال المظلمة الجديدة يمكن ان يطلق عليها الكلاسيكيات الجديدة التي تصبج مصدر ابداع الاجيال الجديدة . بعد فترة يبلغ فيها الادب مرحلة من النضج تؤهله لاداشتغافل جزئي آخر يتصل به عصا أصبح ترانا ، ويمثل تاريخ الادب مراحل متلاحقة تبدأ بخطوات كبيرة مقامرة تتبعها وايطاليا والمانيا والدانمارك وتركيا ، على الرغم من بعض التغيرات الطفيفة التي يصفها الرواى لتلتام البيئة المحلية . هذا يعني ان العاملين المحددين للقصة هما الموضوع والشخصيات التي لا تنفع بتغير البيئة الثقافية . وبذلك تصبح القصة المحلية مجرد «نوعية» على القصة الاصلية ولا تتحول الى قصه جديدة . وكمثال عرضت الباحثة لقصة «الصين المسؤول» الدانمركية الاصل والمتدولة ايضا في تركيا . وعلى الجانب الآخر ، وقصد الباحثين الاوربيين والامريكيين ، كان الطابع الغالب في البحوث هو الاتجاه الى التركيز على دراسة الاشكال الادبية من خلال المنهج والنظريات التشكالية والتحليلية بعزل عن الاصول الثقافية والحضارية التي افرزت تلك الاشكال الادبية . وتغير معظم المنهج والنظريات المعاصرة في النقد الادبي عن مفارقة مارسحة . فهي تلح على عملية الابد ، او ما يطلقون عليه لفظ «العلوم الادبية» . وفي نفس الوقت تتعطى الاولوية لدور الاسطورة في الادب وليس للعقل بدءة ان القيمـة الحقيقة للادب تكمن في اسطوريته وان الاتجاه المقلاني في الادب من شأنه ان يضعف تأثيره الفنى والاجتماعى . ظهرت هذه المفارقة بوضوح في الندوة التى نظمتها الجمعية الدولية للادب المقارن عن دور النظريات الادبية في دراسات والثقافـات الاجتماعية والثقافية في تايلانـد » يذكر فيها على التراث في الادب التایلانـدى او كما اسمـه الادب الكلاسيـكى ، والذى يتمـلـقـ فى الادب الدينـى بالاضافة الى بعض اثـمارـ الحب المقـولـةـ عن الادب الهـنـدى . وردا على سـوالـ من وجود تـيـاراتـ مـارـكـىـةـ تـسـتـخدمـ الـادـبـ كـوسـيـلةـ لـتـقدـمـ النـيـامـ السـيـاسـىـ بـهـدـفـ التـفـيـ، اجابـ البـاحـثـ بـانـ هـذـاـ نـادـرـ ماـ يـحـدـثـ لـسـيـيـنـ اوـلـهـماـ انـ النـيـامـ المـعـسـكـرىـ لـيـأـثـرـ بـمـلـلـ هـذـاـ نوعـ منـ الـادـبـ الرـمزـىـ لـأـنـ لـيـفـهـمـ ، وـالـسـبـبـ الـأـخـرـ هـىـ انـ النـيـامـ الـحـاـكـمـ فىـ تـايـلـانـدـ يـجـسـدـ فىـ الـمـلـكـ الـذـىـ يـمـثـلـ رـزـزـ الـسـلـطـةـ الـإـبـوـيـةـ لـلـمواـطنـ التـايـلـانـدىـ .

وفي بحث عن « اثر التغير المقانى على الادب فى ترکيا » اثارت دولتساس (ترکيا) سؤالا هاما : هل يؤدي التغير المقانى الى تغير فى المعنـى ؟ و تـقـصـدـ بالمعنى المفـسـونـ الذـىـ يـعـكـسـ الرـؤـيـةـ الكـوـنـيـةـ الذـىـ يـعـبـرـ عنـهاـ العملـ الـادـبـىـ . وـكانـ جـوابـ البـاحـثـ مـنـ خـلالـ عـرـضـ للـحوـادـيتـ الشـعـبـيةـ وـاسـاطـرـ الـاطـفالـ مـثـلـ القـصـصـ الشـعـبـىـ التـقـليـدـىـ التـوارـثـ حيثـ لاـ يـتـغـيـرـ المعـنـىـ منـ ثـقاـفةـ الـىـ اخـرىـ بلـ يـظـلـ ثـابتـاـ عـلـىـ الرـفـمـ منـ تـغـيـيرـ المـقـانـىـ والـرواـىـ . وـاعـطـتـ مـثـالـاـ منـ قـصـةـ سـنـدرـيلـاـ الـقـىـ ظـهـرـتـ فـيـ الـادـبـ الصـينـىـ عـامـ ٨٥ـ قـ.ـ مـ . وـظـهـرـتـ بـنـفسـ الشـكـلـ وـالـمـفـسـونـ فـيـ الـيـابـانـ

خطوات أقل مخاورة ومدعى ، للخطوات المسبقة ، تتبعها خطوات أخرى أكثر هدوءاً ونأياداً للأمر الواقع . إن النعمات الحيوية تعبّر عن الاستجابة الأخلاقية للتحديات من خلال أعمال مبدعة . إن الانتماء من الناس القريب يعتبر عملاً عبقرياً . مثلاً : مصر النهضة انقلب على عصر الجونيك ، والنصر الوسيط دعا فيه المكررون إلى تطوير الأدب واللغة في إطار روح مصر النهضة . إن مظمة الأدب الغربي ، كما يقول الباحث ، تكون في الإحياء الدائم لموضوعات وشخصيات وأشكال الماضي ، وعلى الأدب

ان نكرة تتجاوز التراث بالتراث ، وبالذات التراث الأسطوري ، تتفق بشكل مباشر مع الاتجاه الأنروآسيوي نحو تمجيد التراث والاعلاء من شأنه بما يحيل التغيير من واقع إلى وهم لانه يحدد المستقبل في إطار الماضي . واللاحظ بشكل عام أن وجهة النظر الأوربية والأمريكية اتفقت بشكل مباشر أو غير مباشر مع وجهة النظر الأنروآسيوية على الرغم من التماضي المظاهري . أما القضية التي وهدت بين وجهتي النظر فكانت التراث الأسطوري ، المصادر أن ينهل من كنوز التراث ويجدد فيها كما يحلو له ، وهذا يشمل أيضاً التراث الأدبي غير الأوروبي مثل التراث الشرقي والاسلامي والافريقي ، الأدب الشعبي ، الأدبيان ، الاساطير . فالتراث بجميع أشكاله هو وسيلة هدم أي تراث كمسا يقر الباحث . بالإضافة إلى التراث يعتمد الأدب أيضاً على الخيال وعلى تجاربه الشخصية كمصادر للإلهام . أما المصدر الأساسي للإلهام فهو ما أسماه الباحث بالمعاناة الميتافيزيقية أو القلق الميتافيزيقي في أحضان التراث .

ملاحظات نقدية حول قصص العدد الرابع

من أدب ونقد

هاشم عرايبة

البريد الأدبي :

بداية ، أؤكد انحيازى للكتاب الشباب ، وأرى فيه البديل عن الصوت الأقل الذى تحاول الأجهزة الرسمية ، والاعلام السائد نفح الحياة فيه رغم أنه ... لا يعني ذلك انى اتذكر لدور (الرواد) ، او انى اضع المسألة فى اطار صراع الاجيال ، ولكن جيل الكتاب الشباب - بطابعه العلم عربيا - يحمل شرف (الاستشهاد) وهو اكبر من شرف (الريادة) وأعظم من لمعان (النجومية) .

واما دمت بصدق مناقشة (القصة القصيرة) فلابد ان اشير الى انها من أدبى سازال فى طور النمو على ساحتنا الثقافية ، وستأخذ مكانها الواضح بين بقية الفنون الأدبية الراسخة بعد ان يرتفع مستواها كمن له خصوصياته ومميزاته ، وهذه ضرورة وابدية لا تساهم فيها الرغبة محسب وانما الجهد الخلاق والاطلاع الواسع ، ولا اتفق مع الذين يقولون ان القصة القصيرة أسهل وأوسع رواجا لأن الناس في عجلة من امرهم ، بل اقول ان للقصة القصيرة مكانها لأنها من له خصوصيته وفرض نفسه . قبل (تشيكوف) و (مويسان) وبعد اكتشاف الذرة .

من المفهوم طبعا ان القصة القصيرة لا تصور في العادة سوى مقطع واحد من الواقعية أو من حياة البطل - النموذج - ، ولا تتناول سوى مظاهر من مظاهر الواقعية أو الشخصية موضوع القصة ، ولكن المهم ان وسائلها كافية من من أجل المساهمة في إعادة يجسيد الحياة على أكمل وجه .

في قصص العدد الرابع من (أدب ونقد) يتلمس القارئ ان الإنسان هو الموضوع الأساسي فيها ، أنها قصص الناس بحياتهم ومشاعرهم ونضالهم ... كما تحمل هذه القصص فضحا لبؤس الواقع وأدانة لسلبياته بأسلوب واضح وبسيط ، أما الرعب من الفد فهو المطلب الذي وقعت فيه معظم قصص العدد ، تناولت القصص نماذج : العائس والمناضل والمعامل والعماشق والخادمة والموس ... كلهم يدركون نهاياتهم المأساوية ولا يملكون شيئا حيال مصائرهم الا الصبر ، وفي احسن الاحوال الحلم ، ولكن اي حلم ؟ ست نماذج قصصية كل نموذج كثيل - عبر معاناته - ان يشكل تحديا فاعلا للواقع المعاش - لا فاضحا محسب -

لكلهم جبوا ظلوا يتحملوا .. ويحملوا ويحملوا ! فهاهى العانس تتنفس على الشمس أن تعيد لها ثوبها ، وزوجة العامل تعلق نفسها بالتوقعات الحسنة بانتظار أن يأتيها خبره ، والطاشق يفكر بأن يفتقا عيني عدوه ، والخادمة لا تزيد (فلوس) بل تزيد أن تعمل ولو سخرة ! والمومس تتسائل — بعد خراب البصرة — أين ذهب بعد أن تركها على باب المدرسة آخر مرة ! .

للتتابع قصص العدد حسب ترتيبها ، واحب أن اقر بأن هذه القصص — رغم ملاحظاتي — تظل المقدمة الضرورية لـ «أ» هو اسمى وأفضل ، والدرجة الاولى في السلم بالاتجاه الصحيح .. فناصية الفن لا تمتلك دفعه واحدة . لا اريد ان اطيل في تshireح القصص وسأشير فقط لما له علاقة بالعنوان الذى اخترته لقراءتى النقدية المختصرة هذه :

— البئر لجار الله الحلو :

« كل شيء مرتب ، منذ امس وامس والشهر الفائت .. من سيقع عليه فسقلي ستقع عليه عيني وسيكون زوجي .. (تبعض !) للستان الطائر .. هو الستان الأزرق » .

ولكن هيهات ، فقد مضى قطار العمر وظلت القصة عانسا .
« لو فستانى أحمر ربما خطفتني الشمس » .

ايحاء جميل ودقة في تصوير العزلة التي تعيشها الفتاة وجمد قصص محمود ، ولكن هل يستطيع القارئ أن يتعاطف مع هذا النموذج طويلا : فتاة ميزتها الوحيدة أنها تتقن أشغال البيت وتنتظر وتحطم بستان أحمر ؟ دون أن تحاول كسر طوق وحدها ! دون أن تخطوا ولو خطوة باتجاه الحياة وتثيرها العريض الكثيل باعطاء (الفولة كيالها) !

— عن الصبي والشمس الصغيرة لغريب عنقلاني :

« اهى المعجزة يارب الكون .. أم هو ترتيب جديد للأشياء .. »

مزيج من اسلوب غنائي جميل وصور حادة مؤللة تأخذ بيدنا الى دهاليز قصة (غريب) . وتensus أمامنا صورا لغورية الصبي ، الشمس الفتليل بمواجهة عالم يتداعى من حول البطل وتنهار الاشتباه الجميلة ، لكن البطل يصر على الصمود حتى الخطوة القادمة ، حتى تبزغ شمس حقيقة وقوية .

« شيمتهم مازالت دائنة .. لكن الحصار عنينا » .

تعبير يوحى بأن الشموس تؤول الى الذبول ؟ .. لا سمع الله ، فهاهى أصابع الاعداء تحرق حين يمدونها الى شريان القلب ، ويسقطون البطل لكنه يصر على الصمود ، صمود وكتى ، صمود بلا مقاومة ولا ردود فعل ، وذلك أضعف الايمان .

في القصة ترميز جميل وصور معبرة ، لكن الأغرار في الرواية الكريهة والسمال والقمع والطين طفى على جمال الجوهرة التي يتمسك بها الولد .

« ما ابهى طلعتك يا ولد .. »

هل هذا معادل يمكن مقابل كل هذا السواد والقتامة ، هل هذا يمكنى الى جانب كل هذه الغرائب التي عانها البطل ؟!

— موسم الفقراء لاحمد والى :

لعل هذه القصة من أنجح قصص العدد في تناول النموذج ، البطل عامل ، والقصة تدور حول أسرته التي تنتظر معيشتها بقلق وشوق (لأنه معهم ودائماً إليهم سيعود) ويحكي لهم قصة زميله الذي قتل على سكة الحديد أثناء العمل . ولكن ماذا فعل هذا العامل كي يتتجنب مصر زميله ؟ (يشحت لعياله القوت ويترك هذا العمل) !؟

امرأة العامل تنتظر عودته من السويس يوم الخميس ولا يأتى فتطل نفسها يائة تاجر لطاريء وتحايل على قلقها ، لكن الخوف من المصير المحتوم يسيطر عليها ، ولكنها تنتظر وتنتظر .

هذه القصة تحمل شحنة من التوتر الفنى تخلق حالة من التعاطف، مع أسرة العامل دون أن نحس الثقة بعامل السكة الحديد وبيانه قادر على فعل تغيير لواقعه على الأقل .

— الوارث ملك ابى لعامر سنبل :

اعذر لأنى لم أفهم هذه القصة جيدا .

« أخاف حلاوة التحديق في عينيك يا توفه » .. وتركها تتزوج من الرجل صاحب البيت الكبير ؟

« وتندركت أنت قبل أن اعبر بوابته كنت قد قررت ان أفتا عينيه » .. اتسائل ، من لا يجرؤ على النظر في عيني حيثه هل سيجرؤ على أن يفتا عيني من أخذها منه ؟ ثم ان العاشق يملك سر الرجل الكبير ويصونه .. ولماذا سيفتا عيني عدوه ؟ هل هذا الفعل يعطي خلاصا له او لوفه أم هو ثأر ذاتي لأبيه ولتونه ؟

ثنت لم أفهم هذه القصة .

— هنـيـه لـعـمـر عـبـدـ المـعـمـ :

. لا ادرى لماذا تذكرت فليما للمبدع العظيم شارلى شابلن عن علاقة العامل بالآلة ، حبه للعمل وارتباطه به من جهة ، واستسلام الآلة له من جهة أخرى .. تذكرت ذلك وأنا افترا قصبة الخادمة التي حرمتها الفسالة الكهربائية . (متعمدة) العمل ! حتى كدت أقول (ما احلها عيشة الخادمة) .

« ارتبت عليها أخذت تقبلها .. لم تعبا برائحتها القذرة (كانت) ! لها طعم خاص .. ما أجمل أن يشعر الإنسان بطعم رائحة يحبها » .. لمن هذا الحب ؟ انه لكومة غسيل قذرة ! ثم ان هنية الطيبة ترفض الفلوس « لأنها عايزه تشتعل مش عايزه فلوس » ! حطم كابتنا انسانة مكافحة ومجد ظاهرة نريدها ان تخنق من هيابنا .. تمثيلت لو لم اقرا هذه القصه في مجلة ادب ثنقد .

— الرعشة لابهال سالم

« قابلته صدفة »

ثم « انتعلت خساراتها ورحلت تاركة بصماتها في أروقة الليل » . وخلاص هذه البائسة بالنكوص للسؤال القديم « أين ذهب بعد ان تركها آخر مرة عند باب المدرسة ؟ »

مرة اخرى وأخرى تغلق الدوائر من حول المسحوقين ولا مناص الا النكوص واجترار الالم بدل الخروج الى دائرة الفعل ! ان دقة التعبير ومتانة تركيب الجمل ورشاقة اللغة والقدرة على الابigar الفنى تبدو حلية ضائعة على صدر نكرة مطروقة .
ختاما

لابد من الاشارة لبعض الملاحظات الهامة لعلها تسهم في فهم الاعمال الانبية المتقدمة بشكل افضل .

ان من السذاجة تقديم الابداع الفنى على أساس ان الفنان يدرس ويستوعب قوانين معينة ، ثم يصوغ ذلك في انكار ويفتش عن الاوضاع الحياتية والشخصيات والتصرفات والاعمال التي تعبر للقاريء عن هذه الانكار .

ان الابداع يأخذ بدايته فعلا من تأمل الواقع ، والواقع سهل لا ينتهي من تداعى الصور والتشابيه والاراء . ان المبدع (يفكر في صور) لاف تراكيب جاهزة ، فالفنان المبدع يدرك الظاهرة المعينة شيئا ما متبيزا يستحق الاهتمام فيشعر بفضول نهم في تأمل الظاهرة او الواقعه ويستوعبها ثم يضم اليها وقائع وصورا اخرى من جنسها ، ثم ينشئ في النهاية النموذج الذى يعبر عن الصفات الجوهريه في جميع الظواهر الجزيئه . فالمبدع الذى يكشف بواسطة خياله عن امماق الحياة الحقيقية ويسوق القاريء بقدرته التصويرية الى الامتناد يان ما صوره هو الواقع ، هذا الفنان اصدق من ذلك الذى يقدم لنا ظاهرة جزئية مصادفة مأخوذة عن الحياة فعلا وهذه المهمة لا يمكن ان تتحقق عن طريق النسخ الآلى للظواهر او الواقعه الجزيئه ، انها لا تتحقق الا من خلال دراسة جملة من الواقعه الحياتية دراسة عميقة واستيعاب ما هو جوهري ونموذجى فيها ومحبب الى الفئات والاتجاهات الاجتماعية التي يخاطبها الفنان بفنه .



لِلْمُهَاجِرِ

فِي الْأَنْتَارِ

مَا لِلْأَنْتَارِ

الْأَنْتَارِ

د. إبراهيم العيسوي